



8ª MOSTRA DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS

PANORAMA 2014

9 A 15 DE MAIO

WWW.PANORAMA.ORG.PT

CINEMA SÃO JORGE - CINEMATECA PORTUGUESA | MUSEU DO CINEMA

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

PANORAMA 2014: UM ANO “SOB INFLUÊNCIA”

1. PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: “CATARINA ALVES COSTA – O DESPONTAR DE UMA GERAÇÃO”

1.1 – Apresentação

1.2 – Transformações do Popular e do Religioso em
Senhora Aparecida | **Pedro Antunes**

1.3 – Antropologia, Cinema e um Mundo de
Relações | **Rose Satiko**

1.4 – Sobre a Obra de Catarina Alves Costa:
Antropologia Feita com a Câmara de Filmar
| **Humberto Martins**

1.5 – Testemunho de um Percurso:
Entrevista com Catarina Alves Costa

1.6 – Sessões **Percursos**
Filmes e Sinopses

2. TEMA EM FOCO: OLHARES ESTRANGEIROS SOBRE PORTUGAL – O FILME ETNOGRÁFICO ALEMÃO

2.1 – Apresentação: O Filme Etnográfico Português
Sob Influência

2.2 – (Sur)Realismo Etnográfico: Os Portugueses de
Alfred Ehrhardt e Hubert Fichte | **Manuela Ribeiro
Sanches**

2.3 – Os Filmes Etnográficos de Arquivo: A relação
com o Instituto de Göttingen | **Catarina Alves
Costa**

2.4 – Compilação dos textos científicos
que acompanharam os filmes Göttingen/MNE

- O Jogo do Pau em Portugal

- Uma Malha de Centeio em Tecla -
Celorico de Basto

- A Romaria do Salvador do Mundo (Barroso)

- Tourada em Forcalhos

- A Romaria de S. Bartolomeu do Mar

2.5 – Sessões **Tema em Foco**
Filmes e Sinopses

3. SECÇÃO CIDADE DE LISBOA

3.1 – Apresentação: A Cidade e a Memória

3.2 – Lisboa: Quatro Olhares Sobre a Cidade
| **Carlos Maurício**

3.3 Sessão **Lisboa**
Filmes e Sinopses

4. PANORAMA 2014 – 8ª MOSTRA DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS

4.1 – Seleção Panorama 2014
Filmes e Sinopses

4.2 – Biofilmografias

4.3 – Inventário

4.4 – Agradecimentos / Contactos / Equipa
Panorama

PANORAMA 2014

UM ANO “SOB INFLUÊNCIA”

A expressão inglesa *under the influence* ficou célebre no mundo do cinema como parte do título de um filme genial de John Cassavetes, onde a espantosa atriz Gena Rowlands tudo faz, até perder as estribeiras, para corresponder ao *papel de mulher* completa que a sociedade (e, no filme, o realizador) lhe exige, sem deixar de ser ela própria – uma quase impossibilidade.

Raccord para o **PANORAMA**: também nós, ao fim destes anos de crise acentuada, estamos a ficar ridiculamente resumidos e, já “sob influência”, como Gena ou mesmo John, que teve de recorrer aos amigos para produzir e distribuir o filme, continuamos a tentar corresponder verdadeiramente ao papel que sempre nos propusemos, que achamos ser necessário e digno para o documentário português, apesar dos sucessivos e crescentes cortes orçamentais que nos afetam. Sentimo-nos, por isso, compelidos a reafirmar o que somos e ao que vimos, o que até não é complicado de descrever:

- ◆ Somos a única Mostra não competitiva dedicada ao documentário português, onde todos os anos se podem ver uma série de filmes que, devidamente selecionados, conjugados e enquadrados retratam as linhas fortes do documentarismo contemporâneo feito em Portugal, sejam filmes de realizadores afirmados, sejam de amadores ou estudantes universitários – sem espartilhos;
- ◆ Somos a única plataforma de encontro, discussão e relacionamento, sem constrangimentos espetaculares ou exigências mercantis, entre aspirantes e documentaristas feitos, críticos, teóricos e académicos, público genérico e especializado;
- ◆ Somos o único evento dedicado ao documentário que olha para o passado do género e reafirma a sua consistência e importância na história mais geral do cinema em Portugal, fixando tudo isto para a posteridade na única publicação anual que resiste no panorama editorial português – o nosso Caderno.

Fazendo outro *raccord* para o **PANORAMA**, também a construção programática da **Mostra** deste ano se fez “sob influência”: do documentário pela Antropologia, do “Tema em Foco” pelos “Percursos no Documentário Português”, da organização do **PANORAMA** pelas organizações do CRIA-Centro em Rede de Investigação em Antropologia, do MNE-Museu Nacional de Etnologia e do Goethe Institut Portugal – para além da Cinemateca-Museu do Cinema e da EGEAC/Cinema S. Jorge, fiéis e indispensáveis parceiros de sempre.

Mas a primeira e mais justa influência a referir – agora em *flashback* – talvez seja a de Catarina Alves Costa, a cineasta-antropóloga que este ano decidimos homenagear com uma retrospectiva quase completa dos seus filmes inserida na rubrica “Percursos no Documentário Português”: 14 filmes exibidos em nove sessões – cinco no Cinema S. Jorge (dias 9, 10 e 11 de maio, às 21h; dias 12 e 15 às 14h30) e quatro na Cinemateca (dias 13 e 14 de maio, às 19h e às 22h). Tudo a propósito dos vinte anos de *Senhora Aparecida*, o filme lançado em 1994 cujo título, premonitório, anuncia o “aparecimento” de uma nova geração de documentaristas portugueses, aqueles que acompanharam o tardio reconhecimento pelo Estado, a partir de 1996, da importância do documentário como género de cinema autónomo.

É precisamente com a exibição de *Senhora Aparecida* e o lançamento comercial do DVD pela produtora Midas que se preenche a Sessão de Abertura do **PANORAMA**. Mas é também com o texto do antropólogo Pedro Antunes sobre esse filme, de como nele se refletem os diferentes olhares cinematográficos sobre o “povo”, que se inicia a reflexão em torno da obra de Catarina Alves Costa proposta neste Caderno (ver Capítulo 1). Seguem-se dois ensaios que, partindo da sua obra, tentam dar a perceber em que consiste o ato de filmar numa perspectiva antropológica – é disso que trata Rose Satiko Hikiji, professora da Universidade de São Paulo – ou como, na antropologia portuguesa, se tem dado uso a essa forma especial de representar o real que é o documentário – é isso que explica Humberto Martins, professor da Universidade de Trás-os-Montes. E termina-se com a palavra da própria autora, numa entrevista em que se vislumbra um percurso, uma abordagem pessoal e as inquietações que a fazem mover-se.

Seguindo em *plano-sequência*, foi “sob influência” de Catarina Alves Costa que nos ocorreu consagrar o “Tema em Foco” do **PANORAMA** à antropologia e ao filme etnográfico, em particular a um “Olhar Estrangeiro”, o alemão, sobre Portugal, pois sabíamos do seu percurso estudioso do trabalho de Margot Dias, a antropóloga alemã precursora do filme etnográfico em Portugal, mas também dos filmes do Instituto Científico de Göttingen (IWF) existentes no MNE. Nesta rubrica mostramos 2 filmes de autor e 7 do IWF, organizados em três sessões: duas na Cinemateca (dia 12 de maio, às 19h30 e às 21h30) e uma no Cinema S. Jorge (dia 15 às 21h), sendo que nesta última, a encerrar o **PANORAMA**, temos o privilégio de exhibir a versão original da longa-metragem documental designada, precisamente, *Portugal* (1951/52, de Alfred Ehrhardt). No Capítulo 2 deste Caderno, dedicado ao “Tema em Foco”, Manuela Ribeiro Sanches – professora e diretora do Cento de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa – e, justamente, Catarina Alves Costa ajudam-nos a compreender, respetivamente, o olhar alemão “subjeto”, de autor, e

o olhar alemão “objetivo”, académico ou institucional, terminando-se esta reflexão com a publicação dos textos científicos que acompanham os filmes etnográficos do IWF, escritos por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira.

Foi ainda com Catarina Alves Costa que pensámos a inclusão na programação do **PANORAMA** de um Workshop da sua responsabilidade e das Conferências NAVA, estas da responsabilidade do CRIA. O Workshop (13 Maio, 10h-13h/14h30-17h, Cinema S. Jorge), sobre “Práticas de Realização no Filme Etnográfico”, baseia-se nos seus próprios filmes e divide-se em 4 sessões: i) Confronto com o terreno / Discussão das opções de linguagem, ética e técnica / Trabalho de pesquisa e documentação, questões metodológicas; ii) A rodagem, entre o improviso e a encenação / O trabalho de realização de etnografias visuais em projetos museológicos e de pesquisa antropológica / Enfoque no arquivo; iii) Construção da dramaturgia e as narrativas locais / Ambiguidade e conflito / Negociação e polifonias no exercício da alteridade em filme etnográfico / O presente etnográfico, etnografias multissituadas e a questão da memória; iv) Poética e autoria / Debate em torno das ideias de imaginação etnográfica versus documentação etnográfica. Uma oportunidade para quem quiser aprofundar estes temas no seu percurso de cineasta – basta inscrever-se!

Já as Conferências NAVA (14 Maio, 9h30-13h/14h30-16h30, Cinema S. Jorge), sobre “Antropologia Visual em Rede: Usos da Imagem/Pesquisa, Rodagem, Montagem”, são uma iniciativa conjunta do **PANORAMA** e do CRIA com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia. O programa das conferências inclui dois painéis de apresentação de comunicações selecionadas entre os trabalhos previamente inscritos – agrupadas pelos seguintes temas: “À volta dos arquivos” e “Da Pesquisa ao Filme, do Filme à Pesquisa” – que refletem investigações em curso, sendo acompanhadas de discussão com o público e um painel de oradores convidados. Com este gesto, o **PANORAMA** pretende reforçar os laços com aqueles que, na academia, mais contribuem para a formação e fortalecimento da especialização do documentário em Portugal.

Fazendo *flashforward* para o presente, resta-nos aludir ao 3º e 4º Capítulos deste Caderno. A secção dedicada à cidade de Lisboa, que organizamos pelo segundo ano consecutivo, consta de uma sessão (14 Maio, 17h, Cinema S. Jorge) com 4 filmes rodados na nossa cidade, o primeiro dos quais, de nome *Lisboa*, é um “olhar estrangeiro”, espanhol, que pela sua estética de vídeo, então em voga, não renega – como bem nota Carlos Maurício, professor de história no ISCTE, na sua reflexão aqui publicada – os anos 1980 em que foi feito: Antonio Cano transpõe o espírito da “movida” para cá e torna Lisboa mais “madrileña”. Disso mesmo e de outros assuntos focados no olhar peculiar desses filmes sobre a cidade iremos tratar em pormenor no debate a realizar logo depois da sua exibição.

Já em relação ao Capítulo 4, que inclui a seleção de filmes contemporâneos (38 documentários, dos quais 11 são estreias) e a inventariação da produção do ano, sublinhe-se como foi “sob influência” do material visionado pelos programadores – cerca de 200 documentários – que se construíram as 13 sessões a eles dedicadas, todas a exhibir no Cinema S. Jorge, sessões essas estruturadas por uma conjugação de filmes que se pretende rigorosa e atenta, capaz de fortalecer e dar consistência ao panorama documental português, capaz de revelar as tendências estéticas e temáticas, formais e de conteúdo detetadas, enfim, as facetas da realidade que os documentaristas andam a filmar e que querem dar a ver a todos nós.

Flashforward para o futuro: ainda que “sob influência”, da primeira que aqui se mencionou, ainda que em constante adaptação e transformação, é para isso e por tudo isto que o **PANORAMA** existe e – esperemos – deverá continuar a existir.

João G. Rapazote
Equipa de Programação

1

**PERCURSOS NO
DOCUMENTÁRIO
PORTUGUÊS:**

CATARINA

ALVES COSTA –

O DESPONTAR DE

UMA GERAÇÃO

APRESENTAÇÃO

CATARINA ALVES COSTA – O DESPONTAR DE UMA GERAÇÃO

Corria o ano de 1999 quando a Cinemateca Portuguesa e a Apordoc organizaram um ciclo intitulado “Novo Documentário em Portugal”. Esse ciclo é particularmente relevante na medida em que efetuou um balanço sobre uma época singular na produção de documentários em Portugal. Esse balanço “a quente”, nas palavras de José Manuel Costa¹, marcou uma vontade de continuidade para o que se começava a desenhar como um movimento. O ciclo englobava filmes de realizadores como Pedro Sena Nunes, Graça Castanheira, Luciana Fina, Catarina Mourão ou Catarina Alves Costa, e o que aqui se apresentava como evidente e peculiar é que pela primeira vez estávamos na presença de autores que escolhiam o documentário como prática cinematográfica primordial. Ao longo da sua já pequena história, o **PANORAMA** exibiu documentários de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, António Reis e Margarida Cordeiro, cineastas que assumiram este “género” como um território intermédio ou de passagem para os anseios e domínios da ficção. Ou seja, o que esta nova geração emergida nos anos 1990 nos dá é uma prática documental continuada, conscientemente afastada da reportagem televisiva e, salvo as devidas exceções, pontuada por momentos do chamado “Cinema-Direto”, opção fílmica esta que nos confronta, se quisermos, “mais diretamente com a realidade”.

Os documentários *A Dama de Chandor* (1998) de Catarina Mourão e *Senhora Aparecida* (1994) de Catarina Alves Costa são indubitavelmente dois importantes marcos deste Novo Documentário Português, e no ano em que se comemoram os vinte anos sobre a estreia deste último filme, o **PANORAMA** sentiu que era tempo de incidir a sua atenção para este contexto mais recente da história do nosso cinema. A opção de uma mostra quase integral da filmografia da Catarina Alves Costa na rubrica “Percursos no Documentário Português” surgiu como evidente no ano em que o **PANORAMA** decide também abordar o filme etnográfico em Portugal e as relações da antropologia com o cinema.

¹ Costa, José Manuel; *Novo Documentário em Portugal*, Edição: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Março de 1999, ISBN 972-619-131-9, pg.

«O que me interessa no documentário é a possibilidade de mergulhar na realidade social partindo do zero, procurando sempre um contexto, as formas de dar conta do mundo que rodeia os personagens. E esse mundo é contraditório. E o documentário tem essa possibilidade de inclusão e reflexão em torno das contradições do mundo. Faço documentário porque foi a forma que encontrei de fazer Antropologia.² »

Entre o *Regresso à Terra* (1992) e *O Desejo do Saber* (2011), Catarina Alves Costa oferece-nos um universo de mundos entre o rural e o cosmopolita, mergulhando nos campos da arqueologia, da arquitetura, das artes, do trabalho e da ciência. Através do seu cinema o que podemos encontrar são sobretudo as pessoas na sua condição humana, enfrentando a relatividade e a subjetividade das realidades em que estão imersas. As personagens nos documentários da Catarina vivem libertas de qualquer julgamento fácil ou precipitado, são essencialmente dignas e corajosas na sua existência condicionada como partículas no princípio da incerteza. As situações de conflito eclodem e são particularmente bem trabalhadas em *Senhora Aparecida* (1994) e em *O Arquitecto e a Cidade Velha* (2004), facto potenciado por um “Cinema-Direto atento”.

Num olhar panorâmico ao seu trabalho podemos descortinar algumas variações no seu modo de fazer, a introdução da voz em off ou a evolução de uma câmara mais solta para uma mais pensada, com enquadramentos mais estruturados, denota que os métodos da antropologia visual são fundacionais no seu cinema, mas nunca castradores. O trabalho de câmara de João Ribeiro é aqui também interessante de analisar, pois ao longo da filmografia da Catarina é notória e indelével a sua marca.

No âmbito deste caderno chamamos a atenção para a entrevista realizada à autora, bem como para os textos de Pedro Antunes, Rose Satiko e Humberto Martins que juntos nos convidam a pensar o seu trabalho, lançando o desafio para novas e necessárias reflexões sobre sua obra.

Fernando Carrilho
Equipa de Programação

2 Costa, Catarina Alves; *Novo Documentário em Portugal*, Edição: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, Março de 1999, ISBN 972-619-131-9, pg. 41

1.2

TRANSFORMAÇÕES DO POPULAR E DO RELIGIOSO EM *SENHORA APARECIDA*

PEDRO ANTUNES

Escola Artística António Arroio

Mestrando em Contemporary Performance Making

(Brunel University, Londres)

Do interior da igreja um grupo de homens retira partes de uma estrutura que irá servir de andor para transportar a pequena Senhora Aparecida, padroeira da paróquia da Aparecida, em Lousada. Um homem que foi por ela curado descreve-a assim: «... uma santinha muito pequenina, mas para mim, dentro de mim, e acho que dentro de muitas pessoas deve haver uma fé muito grande, para poder realizar essa promessa que a gente fez por ela». Terminada a montagem da estrutura, podemos ver que o andor, com cerca de vinte metros, se equipara em altura à igreja. Um homem sobe a um escadote alto diante da estrutura para poder colocar a pequena figura da Senhora Aparecida num nicho no topo do andor. Ouvimos os sinos que anunciam a procissão oficial. Cerca de oitenta homens levantam a estrutura gigantesca aos ombros e manobram-na em direção à procissão. Segue-se um plano geral, que enquadra igreja e andor numa oposição horizontal: a igreja edificada, de matriz sólida e paredes brancas; o andor, estrutura móvel de arte efêmera transportado às costas dos homens. No largo da igreja, o povo, amontoado, segue a procissão. O plano termina com a “igreja popular” — o andor — a ser ocultada pela igreja sólida e institucional. Proponho que vejamos este plano como uma metáfora visual que pode sintetizar, em poucos segundos, temas centrais do debate antropológico sobre a religiosidade em Portugal: o confronto entre uma religiosidade popular e uma religiosidade prescrita institucionalmente, o anticlericalismo e as políticas de circunscrição das práticas religiosas ao interior da Igreja.

Como ferramenta metodológica preferencial da antropologia visual, o filme etnográfico procurou continuamente representar a “cultura popular”, tema recorrente no corpus do documentário português de cariz etnográfico. Na sua tese de doutoramento, Catarina Alves Costa aponta a importância dos conceitos de “ruralidade”, “pastoralismo”, “tradição”, “raízes” e “autenticidade” na história do “cinema de vocação etnográfica” em Portugal¹. Senhora Aparecida, como filme etnográfico portador de discurso(s) sobre “o povo”, pode ser pensado e contextualizado à luz das três modalidades, propostas pela própria realizadora, inerentes a diferentes atitudes de filmar o povo: o olhar etnográfico; o cinema poético ou de imaginação etnográfica e o olhar revolucionário.

¹ Catarina Alves Costa, 2012, *Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970*, Tese de Doutoramento em Antropologia Cultural e Social, Lisboa, FCSH-UNL, p. 53.

Mas que povo é este? “Povo” significando grupo dos camponeses, dos pobres e dos excluídos, ou “povo” enquanto grupo de cidadãos? Entenderei “povo” como posicionamento cultural no seio da “multiplicidade fragmentária de corpos” ‘secos e feios’.² São aqueles que transportam o peso da tradição (o andor) ou os que, morrendo simbolicamente, se deixam levar num cortejo fúnebre, à revelia da vontade do representante da Igreja católica.

Neste texto, procuro compreender *Senhora Aparecida* a partir dos diferentes modos de observar e representar o “povo” no cinema de cariz etnográfico em Portugal. Pretendo sublinhar o contributo deste filme para os debates sobre a religiosidade popular, pensando os significados que as imagens de um ritual poderão despertar ou des/ocultar, na distância que separa o estranho do familiar.

2. O olhar etnográfico em *Senhora Aparecida*

Senhora Aparecida partilha algumas das características do “filme etnográfico de arquivo”. À semelhança do que acontece nos filmes realizados pela equipa de Jorge Dias para o Centro de Estudos de Etnologia, temos aqui o registo e a constatação de uma prática cultural, bem como da realidade social que a circunscreve, como marcas de um “olhar etnográfico”. Mesmo sendo este um documentário de cariz autoral de distribuição através de festivais ou concursos de cinema etnográficos, a realizadora, antropóloga, tendo participado em projetos de âmbito científico e museológico³, revela algumas das preocupações de fundo associadas ao “registo de constatação”. No final do filme, refere-se que «no ano seguinte, a 14 de Agosto, não se realizou durante a romaria da Senhora Aparecida a procissão dos caixões», o que nos leva a perceber este é movido por uma certa urgência de captar algo que está condenado a desaparecer — a procissão dos caixões — e tem a qualidade de registo visual arquivístico de um ritual perdido no passado recente.

Não encontramos em *Senhora Aparecida* muitas características do “cinema poético ou de imaginação etnográfica”. Não se monta um mundo rural romantizado. Contudo, encontram-se alguns planos ou momentos que podem ser vistos como metafóricos ou mais estetizados, de que são exemplo o plano inicialmente descrito do confronto metafórico entre a estrutura popular com as paredes sólidas da igreja, ou o na montagem da cena em que as pessoas se levantam do caixão, lembrando a ressurreição de Cristo. À ideia de saturação de elementos de representação do popular, através de uma espécie remix rural, caso do filme *Veredas* de João César Monteiro (1977), ou processo de “recolocação de elementos fragmentados retirados da cultura popular” que se constituem como uma espécie de “best-of da ruralidade”⁴, corresponde em *Senhora Aparecida* a recolocação de fragmentos observados, numa montagem que

² “Secos e Feios” é o nome do grupo de música *heavy metal* que vemos em *Senhora Aparecida*. Estes dois adjetivos parecem-me uma boa alternativa a “excluídos e necessitados”, para qualificar os “corpos” populares. V. Giorgio Agamben, 1996, “O que é um povo?” in Neves, J.; Dias, B.P. (coord.), *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidões*, Lisboa, Edições Tinta-da-China, p. 32.

³ *Celinho é um Sonho* (2001), *A Seda é um Mistério* (2003).

⁴ *Id.*, 2012, p. 28

evidencia uma polifonia de posicionamentos populares exacerbados pela situação de confronto. Rejeitando uma representação unidimensional do conflito apresentado, Catarina Alves Costa afasta-se do que a própria indica ser um traço característico do “cinema revolucionário”, embora partilhando ambos a preocupação central em apresentar a realidade no seu aspeto mais conflitual.

Senhora Aparecida aproxima-se mais do que a própria autora designa de “cinema documental de vocação etnográfica”. Não se trata de um filme de índole institucional nem de ficção a partir do real, trata-se de documentar uma situação de conflito entre o padre e a comunidade, dando voz aos vários “personagens” da história. Para tal, a autora recorre ao som em direto, a entrevistas, à mediação de documentos no terreno (fotografias), em conjunto com aspetos formais potenciadores de envolvimento, ou o seu cunho autoral.

3. Aproximação à linguagem do dia-a-dia na produção da imagem-retrato cultural.

O momento filmado – dias que antecedem a celebração de Nossa Senhora Aparecida e o próprio evento – corresponde a uma situação de crise à qual os indivíduos da comunidade reagem com um maior envolvimento emocional do que em situações do quotidiano. Observa-se a vida realisticamente numa situação de conflito aberto. A realizadora presente, de câmara ligada, regista os momentos de grande tensão que antecedem a procissão dos caixões. Apesar de partilhar das características de um cinema observacional, *Senhora Aparecida* afasta-se do seu sentido mais dogmático⁵, incluindo entrevistas ao padre, a um casal de reformados, a senhoras que se preparam no cabeleireiro para o dia de festa ou a um grupo de jovens locais. Na montagem, Catarina Alves Costa não exclui a sua presença no campo: padre e habitantes locais contam histórias diretamente para a câmara, ouve-se um “boa tarde” que cumprimenta a realizadora e os olhares dirigem-se para a câmara que os observa.

Partindo de um olhar antropológico, podemos observar a realidade representada como um confronto entre a religiosidade popular e a prescrita institucionalmente, entre o padre novo e a religião “velha”. Cumprir a promessa ou purificar o rito? O ritual, encenado coletivamente e em público, associado ao cumprimento das promessas feitas à Senhora Aparecida não se concilia com uma versão depurada de catolicismo recomendada pela Igreja na figura do seu representante local. O confronto daí advindo cria um momento de oportunidade para a expressão pública do anticlericalismo popular.

Sãozinha, uma das personagens em confronto direto com o padre, recusa-se abdicar de cumprir a sua promessa, opondo-se à vontade clerical de acabar com a procissão dos caixões, que o padre considera “uma coisa macabra”. No momento que antecede o início da procissão, o padre é diretamente acusado

5 Sem comentários “voice-over”, sem música suplementar ou efeitos sonoros, sem entretítulos, sem encenação (“reenactment”), ou comportamentos repetidos para a câmara e sem entrevistas. V. Bill Nichols, 2001, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, p. 110.

de usurpação do dinheiro do povo, fazendo uso da sua condição de intermediário do divino para proveito próprio: «nós damos o dinheiro e daqui por meia de dúzia de anos os padres têm mais um prédio, têm mais um andar, têm mais um apartamento...». Pelo fôlego da vontade popular, a festa acaba por se realizar à hora prevista.

O ativismo social, insurreição contra decisões clericais e modos de condução da religiosidade são no filme atitudes geralmente manifestadas pelas mulheres. Isto é bem claro na cena em que Sãozinha se confronta diretamente com o padre: o ativismo social da mulher destaca-se em relação à passividade do seu esposo, que pouco tem a dizer. As mulheres evocam a sua feminilidade como condição de poder «... era uma mulher que me punha dentro de um [caixão] só para ir, a ver se era alguém que me impedia.»

Senhora Aparecida constrói-se com base em retratos pessoais de múltiplos personagens que se posicionam em relação a uma questão social comum, o fim da procissão dos caixões. Esta questão ínfima, onde se intersejam as formas individuais de relação com o divino com os quadros sociais da sua expressão pública, espaços de fricção entre diferentes pessoas e instituições, permite vislumbrar questões sociais e políticas de âmbito mais vasto a que antropologia em Portugal tem dado atenção. As etnografias de Joyce Riegelhaupt (1960/62), Caroline Brettell (1982) e Lena Gemzöe (2000) desenvolvem-se em torno de questões teóricas relacionadas com as práticas e discursos divergentes entre povo e Igreja, o anticlericalismo popular, a feminização das práticas religiosas ou a sua domesticação; do mesmo modo, o olhar autoral de *Senhora Aparecida*, disciplinado pela antropologia, sabe dar conta desses fenómenos, mostrando-os num retrato do particular que não exclui os gestos, as vozes nas suas mais ínfimas inflexões e os olhares daqueles que dessa forma, vividamente, nos desafiam a pensar, mas também a sentir.

4. Coisa macabra

O ritual da procissão dos caixões, essa «manifestação de fé que precisa de ser purificada», parece despertar aquilo que Sigmund Freud designa por *sentimento de algo ameaçadoramente estranho*⁶. O padre novo em Lousada e os espetadores do filme partilham do estranhamento perante o ato de «uma pessoa deitar-se dentro de um caixão e fazer um determinado percurso». Esse processo é similar ao que ocorre quando alguém se confronta com a visão do seu próprio enterro: “Muitas pessoas seriam capazes de considerar que o ponto culminante do sentimento de algo ameaçadoramente estranho é imaginar ser enterrado vivo”.⁷

O estranhamento é um elemento chave para dar sentido à percepção de *Senhora Aparecida*. É a história de um padre que tenta erradicar um costume da sua paróquia por considerá-lo “macabro”. Contudo, o *unheimlich* produzido na receção do filme é mais extenso do que esse “macabro”: a religiosidade popular, com o seu à-vontade com o luto e a morte na sua versão mais corporal, é ameaçadoramente

6 Sigmund Freud, 1994 [1919], “O sentimento de algo ameaçadoramente estranho”, in José Gabriel Bastos e Susana T. Pereira Bastos, comp., *Textos sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, Mem Martins, Europa-América, pp. 209-242.

7 *Ibid.*, p. 230

estranha por propiciar o retorno do individualmente recalcado ao domínio público e o confronto com “uma fatalidade necessária de todos os seres vivos”⁸. Imersa na prática de trabalho de terreno com uma câmara, a realizadora consegue uma posição de proximidade e empatia com os diferentes agentes envolvidos no confronto, na mesma distância que vai da que observa aos que são observados. O filme dá-nos um contacto com o mais íntimo das pessoas representadas, potenciando os processos de identificação dos espetadores com os elementos em confronto, reduzindo a possibilidade de criar exóticos, nativos ou *others*.

O momento esperado, a procissão dos caixões, é apresentado no final do filme, não deixando, mesmo assim, de ser assustadoramente estranho. A emoção que se sente ao visionar a naturalidade com que as pessoas se colocam como mortos-vivos no caixão, num simulacro da morte, é idêntico ao espanto de Malinowsky nas ilhas Trobriand face à destemida crença dos “nativos” em espíritos dos mortos.⁹

A procissão faz-se porque é preciso cumprir promessas. A exibição e ritualização do sacrifício simbólico da morte serve de contra-dádiva ao divino, em forma de performance cultural, de agradecimento à Senhora Aparecida. O sofrimento quotidiano destas mulheres e a sua comunicação individual com a santa, através de promessas, tem uma explosão pública e uma visibilidade com o porte de um andor. O *virtualmente invisível* em *Senhora Aparecida* encontra-se inscrito nos corpos, emoldurados no enquadramento ou encaixotados numa morte transcendente.

8 *Ibid.*, p. 229

9 Bronislaw Malinowski, 1922 (2005), *Argonauts of the Western Pacific*, London, Routledge, p. 55.

1.3

ANTROPOLOGIA, CINEMA E UM MUNDO DE RELAÇÕES

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI

Professora do Departamento de Antropologia
Universidade de São Paulo

Uma senhora pastoreia o rebanho pelas pedras do monte de pouca vegetação. Seu corpo é coberto por um vestido preto e a cabeça por um chapéu de palha. Alguns primeiros planos nos dão a ver o rosto avermelhado pelo trabalho ao sol. Ouvimos os animais, os sinos que brandem com seu deslocamento, a voz da mulher – aboiio. Com o mesmo tipo de vestimenta, outra senhora trabalha a terra. Em uma pausa, contempla a rua e, com o ruído do vento, comenta a espera por alguém, que não sabe se vem hoje, se amanhã. Um grupo de jovens com roupas de banho e um aparelho de som portátil caminha em um bosque. A música pop de batida eletrônica contrasta com o cenário bucólico – e com o tempo do campo, apresentado até então no filme – e embala o mergulho no riacho.

As cenas são de *Retorno à Terra*, filme de 1992 que Catarina Alves Costa realizou para seu mestrado em Antropologia Visual no Granada Centre for Visual Anthropology da Universidade de Manchester. São construções audiovisuais que nos apresentam uma forma de olhar e de escuta presente em toda a obra desta antropóloga-cineasta nascida no Porto. São fragmentos que iluminam a potência da antropologia visual como meio de produção de conhecimento.

No que consiste o ato de filmar a partir de uma perspectiva antropológica? Esta é uma pergunta que podemos dirigir a *Retorno à Terra*, uma vez que resulta do exercício do fazer audiovisual em um curso de Mestrado em Antropologia Visual. Veremos que a pergunta pode ser direcionada para toda a obra de Catarina, já que o olhar antropológico não é abandonado em nenhum de seus documentários, mesmo naqueles que foram produzidos para a televisão, com equipe e estrutura bem diferentes daquelas com as quais costumamos trabalhar na realização dos filmes etnográficos na universidade ou em produções independentes.

A perspectiva antropológica está presente quando o realizador pretende lidar com uma questão específica. Ao comentar *Regresso à Terra*¹, Catarina afirma que o considera «um trabalho clássico da antropologia», que tem como objetivo tratar da questão da identidade social daqueles que emigram, durante a sua estada em férias na aldeia de origem. Catarina dirige-se a uma pequena aldeia isolada na Serra D'Arga, no Norte de Portugal, em que aqueles que não emigraram, esperam ansiosamente a chegada dos que regressam de seus trabalhos nas grandes cidades durante as férias. Acompanha, então, durante dois meses, o encontro dos emigrantes com a família, os amigos, ou com o santo padroeiro. As ligações com o espaço rural, com as práticas religiosas e de sociabilidade da terra natal marcam a experiência do emigrante.

As cenas descritas no início deste texto apontam para a forma como Catarina constrói visualmente a relação de moradores e emigrantes com o tempo presente. Em ações cotidianas (a lida com a terra e com o rebanho) ou extracotidianas (o lazer nas férias), os protagonistas do filme nos contam, com seus corpos, seus gestos, suas vozes (que entoam o aboio ou refletem sobre a vida), a experiência contemporânea naquela localidade.

Os planos em que Catarina nos apresenta seus personagens revelam o tempo da observação. O antropólogo, por meio da pesquisa de campo, compartilha com seus interlocutores o ritmo de seu cotidiano. A câmara – extensão do corpo do cineasta² – capta a lenta ansiedade da espera na senhora que ara a terra, a pulsação juvenil que transforma a paisagem campestre.

Catarina, em cursos e conversas, sempre destaca a importância da imersão em campo em seus trabalhos. Mas é interessante que, para a antropóloga, a pesquisa de campo é inseparável da filmagem:

«A verdadeira pesquisa começa quando eu começo a filmar... Eu filmo todos os dias, vejo o material que filmei, faço rodagens muito intensas... Não gosto nada de ir filmar meia hora e depois ir pra casa e trabalhar um bocado, e no dia seguinte ir filmar mais uma coisinha...

Não, eu tenho mesmo que esquecer tudo, e entrar naquela coisa... E fico ali...»³

Quando discuto com meus alunos ou colegas – quase sempre antropólogos – sobre seus filmes em andamento, é muito comum ouvi-los falar da surpresa – quase sempre desagradável – com o material

1 No texto “O filme etnográfico em Portugal: condicionantes à realização de três filmes etnográficos”, de 1998, publicado em <http://bocc.ubi.pt/pag/costa-catarina-filme-etnografico.html>, acesso em 27/02/2014.

2 «Vemos com nossos corpos, e qualquer imagem que façamos carrega a marca de nosso corpo», sintetiza David MacDougall (“Significado e Ser”, em Barbosa, Cunha & Hikiji. *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas, Papirus, 2009).

3 Depoimento para o filme *Catarina Alves Costa* (2007), dirigido por Nadja Marin e por mim. Os demais depoimentos aqui citados, quando a fonte não estiver identificada, integram este filme. O filme, produzido junto ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA-USP), pode ser assistido em <http://vimeo.com/lisausp/catarinaalvescosta>

filmado: insuficiente, com falhas técnicas, que podem até comprometer o resultado final (como voltar a campo, muitas vezes distante, para refazer algumas cenas?). Nesses momentos, este depoimento de Catarina sempre é acionado. Nele, Catarina defende a filmagem como pesquisa, e evidencia seu método de gravação: intenso, marcado por imersão e tensão.

A tensão está relacionada com a visualização diária do material filmado, a reflexão sobre o material:

«Tem que haver tensão quando se está a filmar. Uma tensão, mesmo, forte... E para isso, tem que se entrar, ver o material, todos os dias. Ver o que filmou, pensar o que que funciona, escrever: esta personagem dá isto, esta dá isso... Seguir várias histórias... O problema nos meus filmes é que eu estou sempre a construir histórias, a construir uma narrativa.»

“O problema” a que se refere Catarina é, na verdade, uma grande qualidade de seu trabalho: ela é uma contadora de histórias, uma narradora. «Para mim a narrativa é a construção de uma viagem que o espectador faz quando vê o filme», reflete Catarina. Seus filmes nos conduzem a viagens muito particulares ao coração de lugares (a Lisboa da comunidade hindu, em *Swagatan*; a Cidade Velha, na Ilha de Santiago, arquipélago de Cabo Verde, em *O Arquitecto e a Cidade Velha*), eventos festivos (como a procissão de caixões, em *Senhora Aparecida*, ou o festival de teatro do Mindelo, em *Mais Alma*), ou mesmo saberes tradicionais (*A Seda é um Mistério*).

O talento da pesquisadora evidencia-se na descoberta dos personagens, na presença em campo nos momentos centrais de suas performances, na condução das conversas de modo delicado mas certo, na atenção a detalhes e conexões que adensam os sentidos da vida social em foco. A força da narradora revela-se na forma como nos apresenta cada personagem, como articula suas ações, como se (e nos) surpreende com o desenrolar das histórias, e sobretudo com o faro para o conflito, que tanto valoriza.

Em *Senhora Aparecida* (1994), acompanhamos a disputa entre um jovem padre que chega à aldeia de Aparecida, em Sanfins do Tomo, na zona industrial do Vale do Ave, e a comunidade local, que quer realizar na Festa à Senhora Aparecida a tradicional procissão em que, para pagar uma promessa, o fiel é carregado pelas ruas dentro de um caixão funerário. Convidada a registrar a festa, Catarina se depara com um momento único de conflito na localidade: com o intuito de modernizar as práticas religiosas de seus fieis, o padre quer proibir a procissão.

«A mim, interessa muito o conflito no documentário, no filme etnográfico. O conflito permite dar conta de qualquer coisa que está lá latente às vezes há séculos. Em *Senhora Aparecida* as pessoas estão a falar sobre coisas que estão latentes há muito tempo, mas sobre as quais nunca falaram.»

Mas a narradora sabe que para apresentar o conflito é necessário muito cuidado: os dois lados têm que estar representados, diferentes opiniões devem ser ouvidas, há acordos com todos os personagens, pactos de confiança com a realizadora (que deve garantir o acesso às imagens, a opção de não exibir algo não acordado, etc.). Os cuidados, entretanto, compensam: a câmara assume-se também como propositora de performances:

«A câmara dá uma força àquilo que está para acontecer, faz com que as pessoas tenham uma coragem de dizer, de falar, ou aproveitem para fazer qualquer coisa, para dizer qualquer coisa, e parece que ali é o momento.»

O conflito nem sempre é explosivo e evidente. Por vezes, desenrola-se somente com o tempo. É o caso registrado no filme *O Arquitecto e a Cidade Velha*, filmado entre 2000 e 2003, na Cidade Velha, em Cabo Verde. Catarina acompanha aqui, em uma filmagem de longa duração, o contato de Álvaro Siza, o mais premiado arquiteto contemporâneo português, e sua equipe, com a Cidade Velha e seus habitantes, durante um processo para a candidatura desta cidade a Patrimônio Mundial da UNESCO.

Catarina chega antes do arquiteto ao local. Conhece a população, e é especialmente atraída por uma moradora, Rosalinda, que acaba por constituir-se personagem do filme (e Catarina tematiza tal situação em artigo no livro *Imagem-Conhecimento*⁴). Se os arquitetos defendem a tradição nos modos de construção, a reprodução da vida ligada à ruralidade, a população, representada por Rosalinda e outros moradores, quer ver a modernização de suas casas, para enfrentar a chuva que cai pelos telhados de colmo (tão valorizado pelos arquitetos) e o vento, que invade as moradias sem janelas...

Catarina relata o surgimento do conflito, que vai ficando evidente com os propósitos diversos dos arquitetos, da população e dos políticos locais. Mas Catarina nos conta também que no decorrer do processo ela “vai ficando” na vila, com os moradores, enquanto os arquitetos vão embora. Entre as idas e vindas de Siza e equipe, ela acompanha a espera da população, desde seus primeiros projetos e a ansiedade com as novidades, até momentos de desilusão e raiva (a declaração de “guerra” de Rosalinda). A protagonista do filme passa, como todos os moradores, por estes diferentes momentos, e uma questão coloca-se premente para Catarina: como representar a ambiguidade? Como transmitir a noção da passagem do tempo e as transformações operadas nas diversas vidas?

4 Ver “Como incorporar a ambiguidade? Representação e tradução cultural na prática da realização do filme etnográfico”, em *Imagem-Conhecimento*, livro organizado por Barbosa, Cunha & Hikiji, citado anteriormente (pp. 127-142).

As soluções são por vezes cinematográficas – uma tempestade como arquétipo de drama e espera⁵ – mas é a presença constante de Catarina, provocando ou simplesmente ouvindo seus interlocutores, que garante a possibilidade de registrar as ações do tempo e dos homens sobre as vidas dos personagens e sobre a Cidade Velha, propriamente.

No encarte do DVD, uma crítica destaca: “é um filme sobre o que acontece quando uma realizadora chega antes do seu protagonista e fica depois de ele se ir embora” (Alexandra Lucas Coelho, Público, 2004). Poderíamos completar a astuta observação: nesse ínterim Catarina encontra outra protagonista, que divide com o grande arquiteto o espaço dramático e reflexivo no filme, que complexifica a situação, expondo tantas ambiguidades.

Se no início deste texto falávamos das relações entre antropologia e cinema, terminamos, após um rápido passeio por alguns poucos momentos dos filmes de Catarina, falando em relações entre sujeitos provocadas pelo encontro para o filme etnográfico. David MacDougall, autor que tanto nos inspira nos campos da Antropologia Visual, comunica em *Transcultural Cinema*⁶ seu desejo de olhar para os espaços entre o cineasta e o sujeito. São espaços de imagens, linguagem, memória e sentimento. São espaços carregados de ambiguidade, como bem percebeu Catarina, mas são, afinal de contas, espaços nos quais a consciência é criada.

Tive o enorme prazer de ter Catarina em frente à minha câmara (dela, na verdade...), em uma tarde já distante em Lisboa. Não era nosso primeiro encontro (vinha me relacionando com seus filmes há algum tempo). Não foi, felizmente, o último. Mas naquele momento em que a cineasta se fez personagem para nosso filme, abriu-se um espaço que não canso de percorrer, em que sentimento e consciência convergem no amor ao cinema e à antropologia.

5 Catarina desenvolve este e outros argumentos no artigo já citado em *Imagem-Conhecimento*.

6 MacDougall. *Transcultural Cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1998.

SOBRE A OBRA DE CATARINA ALVES COSTA: ANTROPOLOGIA FEITA COM CÂMARA DE FILMAR

HUMBERTO MARTINS

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
CRIA-ISCTE

«Quando em 1992 cheguei à aldeia de Arga de Baixo para fazer o meu primeiro filme, procurava uma experiência de filmar a vida quotidiana de uma comunidade rural, a mais isolada que encontrei no Minho, numa perspectiva etnográfica mas que fosse, ao mesmo tempo, pessoal e subjetiva.» (2012: 8)¹

Passaram mais de vinte anos desde o *Regresso à Terra* (1992) de Catarina Alves Costa. O seu primeiro documentário com exibição pública, sobre o regresso dos emigrantes à terra no mês de Agosto (e o da realizadora a um Alto Minho estranhado que também é seu), marca uma nova etapa na história da antropologia visual portuguesa e, em particular, do documentário/filme etnográfico em Portugal. Do Granada Centre for Visual Anthropology da Universidade de Manchester, onde esteve cerca de 18 meses a realizar um mestrado em antropologia visual, Catarina trouxe os fundamentos de um estilo observacional de fazer documentário – provavelmente, a forma cinematográfica de maior proximidade ao trabalho de campo antropológico. O legado desta escola (onde eu próprio estive sete anos mais tarde) não fica apenas pelos aportes antropológicos, isto é, pelo desenvolvimento de uma abordagem que respeita integralmente os aspetos da realidade a filmar, passando tempo imerso na mesma, seguindo os imponderáveis e os imprevistos da vida ao mesmo tempo que se presta atenção aos aspetos vernaculares, quotidianos e regulares de uma determinada comunidade humana; ali também se estabeleciam as pontes entre a antropologia, o cinema e a televisão; ou seja, ensinava-se a aplicar cinematografia às representações visuais – a fazer uma antropologia que pudesse ser vista.

Na sua “primeira obra” também já se reconheciam os traços de uma outra influência marcante em toda a sua cinematografia – David MacDougall - nomeadamente nessa “obsessão” em dar voz às pessoas, escutá-las com tempo, percebê-las nos seus dilemas, complexidades e subjetividades, mostrando em filme, efetivamente, os conflitos e a multiplicidade de pontos de vista, que, na verdade, definem as relações e interações sociais e são o “sal” da (nossa) vida. Porque, finalmente, é de nós, humanos,

¹ Costa, Catarina Alves, 2012, *Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970*. Tese de Doutoramento em Antropologia Social e Cultural, Lisboa, FCSH-UNL.

que trata o cinema; o documentário; o cinema documentário de Catarina Alves Costa. Não é, portanto, um cinema de certezas, da procura de coerências – nem o pode (ou deve) ser, creio, qualquer forma de representação mais “realista” do mundo. Pelo contrário, ou também, o cinema de Catarina é credor, nesta sua “pele antropológica”, do que David MacDougall considera ser crucial no filme antropológico – mostrar nas suas imensas complexidades, subjetividades e circunstancialidades as pessoas, concretas, com rosto, nome, sem cair na tentação de as categorizar em processos idealizantes e/ou estereotipizantes.

A (ainda e sempre) emergente, marginal e incipiente antropologia visual portuguesa ganhava naquele momento um novo fôlego protagonizado por uma nova intérprete que ali iniciaria um percurso exemplar e marcante cujo impacto se estende muito para além das fronteiras da antropologia (académica e visual). Na verdade, o trabalho de Catarina Alves Costa tem sido mais acolhido e reconhecido fora da academia (e da antropologia) portuguesas, o que reforça duas impossibilidades estruturantes: por um lado, a de antropólogos (ditos) visuais dialogar em plano de igualdade teórica, epistemológica e metodológica com os seus colegas (ditos) não visuais e, por outro, derivada da primeira, a dos produtos (audio)visuais, nomeadamente filmes e ensaios fotográficos, serem reconhecidos no seio da academia em plano de igual importância/estatuto e valorização relativamente ao texto. Apesar disso, Catarina tem construído pontes e diálogos entre os vários contextos e interlocutores com as suas deambulações permanentes e “obíquas” entre as universidades, produtoras, museus, salas de cinema, ecrãs da televisão, auditórios, entre outros lugares, justamente porque é de (seu) crucial interesse não fechar o filme de “vocação etnográfica” na academia nem tampouco negligenciar os contributos de muitos não-antropólogos que, com as suas representações mais ou menos antropológicas, mais ou menos etnográficas, permitem (re)conhecer imensas e complexas dimensões da realidade social de Portugal e do Mundo.

De Catarina existe, para já (e muito mais se espera para o futuro), um legado que sobra de uma atração por um “cinema do real” feito com olhos de um ver antropológicamente marcado. Um cinema que não é só para antropólogos (mas também para eles); uma antropologia passada para os ecrãs; estórias contadas através das imagens e dos sons gravados ao perto, por proximidade de quem as quer contar com tempo e com respeito à integralidade da realidade abordada. A obra de Catarina funda-se nesta coerência, ou, se quiserem, neste compromisso (respeito? Amor?) não só para com quem vê mas, sobretudo, para com quem é filmado. Depois? Depois fica a multiplicidade do seu já vasto repertório de trabalhos feitos em diversos contextos produtivos (de museus a encomendas privadas) e para diversos fins (entre a história e as estórias, entre o mostrar e o contar). Aliás, também em relação a este aspeto a sua obra e disponibilidade merecem elogios – a sua liberdade criativa (produtiva) não está refém de convenções disciplinares, académicas e estilísticas. Assegurados o olhar e a *alma* antropológicas, o resto (o Mundo) está aí para ser conhecido e revelado na sua imensa complexidade. A câmara e a mesa de montagem são as ferramentas técnicas; antes, durante, depois, sempre, a realizadora, e um “real” feito transparecer de uma determinada forma por uma sensibilidade antropológica como sua ferramenta sensório-editorial (narrativa) – temperada por influências várias, que, de alguma forma, a inscrevem na própria história do cinema e do filme etnográfico em Portugal, “filha” de muitos outros “pais” cinematográficos e antropológicos.

Feito o longo elogio preambular, importa deixar claro que existe antropologia visual, cinema documentário e filme etnográfico em Portugal antes, durante e para além de Catarina Alves Costa. Injusto e insuficiente seria circunscrever a sua história simplesmente a partir do contributo desta antropóloga realizadora (ou realizadora antropóloga). Nesta história que a própria ajuda a (re)descobrir com uma tese de doutoramento (ver nota 1), um nome de referência aparece no universo do filme etnográfico em Portugal – Benjamim Pereira, seu amigo, mestre, mentor e, seguramente, um nome incontornável nesta história, com um vasto trabalho de pesquisa realizado, em especial, com a equipa de Jorge Dias para o Centro de Estudos de Etnologia e depois para o Museu Nacional de Etnologia. Com Benjamim, Catarina aprendeu – colaborou, pesquisou, ficou a conhecer esse Portugal rural saído (ou escondido) do Estado Novo – esse Portugal de duas faces (“dois países” no dizer de João Leal) – ao qual importava voltar porque diferente e em transformação acelerada com a entrada na Comunidade Económica Europeia. Ou seja, um Portugal que já não era (é) o mesmo e que não podia ser só conhecido através dos arquivos (dos filmes de Benjamim Pereira, do Institut für den Wissenschaftlichen de Göttingen, de António Reis, de João César Monteiro) mas que devia ser (re)descoberto uma e outra vez mais – e é dessa visão pessoal e subjetiva (e porque também etnográfica) de que fala Catarina. É o seu imaginário que se encontrava naquele palco (o mundo rural) com o imaginário dos seus percursos – também eles anteriormente fascinados pelo registo e representação da ruralidade portuguesa – aliás, uma atração extensível a muita da antropologia feita sobre Portugal até aos anos 80 do século passado.

E, neste sentido, convém referir que também no tributo aos seus mestres Catarina tem sido capaz de não esquecer o passado, não só através da sua tese de doutoramento mas, igualmente, nesse seu “vai-e-vem” regular entre os filmes que a marcam e a sua própria produção-pesquisa, que a leva, muitas das vezes, a (re)visitar arquivos onde encontra os trabalhos dos seus percursos (e.g. *Falamos de António Campos*, 2009). É, portanto e também, nesta deambulação entre o passado e o presente no âmbito de uma história, que a própria ajuda a construir, do documentário e do cinema de “vocação etnográfica” que devemos situar o trabalho de Catarina Alves Costa. Mas se é possível e necessário, permitindo-me contradizer a sua afirmação em epígrafe, insistir na ideia de que etnografia não se opõe a subjetividade e visão pessoal (portanto, ao *tratamento criativo da realidade*, recuperando a famosa definição de documentário pelo realizador britânico John Grierson) e, de alguma forma, reconsiderar o estatuto complementar da antropologia como poética, em particular na sua “pele” visual, importa também projetar o trabalho de Catarina num futuro que não é apenas o seu – mas o desse Mundo (não só rural) que está aí para ser mostrado e conhecido e o de muitos jovens antropólogos e não-antropólogos que com ela continuam a aprender a fazer antropologia com uma câmara de filmar.

Não tem sido fácil, porém e como disse, o caminho do cinema de Catarina pela antropologia em Portugal; não o é também o da convivência entre o visual e a antropologia nem tampouco encontrar definições (e distinções) claras entre filme etnográfico, documentário e, mesmo, filme de ficção. Não é este o espaço para proceder a uma história desta relação, feita entre aproximações e afastamentos, e, em particular, partindo de um falacioso jogo de oposições contrastivas ciência/objetividade/antropologia vs. arte/subjetividade/cinema. Creio, aliás, que é nesta tensão, ou, se preferirem, neste espaço equívoco de

imensas possibilidades que se afirma não só o trabalho de Catarina Alves Costa mas o de qualquer representação visual da realidade. O filme não procura o mesmo que um texto em termos do que se quer contar ou mostrar da realidade social; se nas artes o pressuposto da criatividade/subjectividade é condição inerente ao ato de criação do criador, na ciência (e a antropologia é uma ciência social, não esquecer), pelo contrário, parece prevalecer uma “pulsão” para a objetividade (positivismo) como garante de um estatuto epistemológico legitimador. E, talvez não por acaso, oiço afirmações que questionam a antropologicidade dos seus filmes (em bom rigor, de qualquer documentário). O próprio Jean Rouch sofreu semelhantes críticas – falta de contextualização e pouca profundidade analítica dos seus filmes – como se texto e filme se equivalessem nos potenciais e propósitos de representação. Mas, na verdade, a história da antropologia moderna confunde-se com a da antropologia visual. O início da história do filme etnográfico na antropologia é assinalado com a expedição da Universidade de Cambridge, liderada por Alfred Cort Haddon e W.H. Rivers, ao Estreito de Torres no Pacífico Sul em 1898; três anos após a exibição dos filmes dos irmãos Lumière em Paris é considerada também como um dos marcos fundadores do moderno trabalho de campo antropológico, que Malinowski, anos mais tarde, “sistematizaria” como prática metodológica de eleição na disciplina. Falamos, portanto, de uma história na qual e apesar do crónico debate sobre o que pode (e deve ou não) fazer, a antropologia tem criado e faz uso de representações visuais tecnologicizadas.

Em suma, é-me difícil falar do trabalho de Catarina Alves Costa sem cair na tentação do elogio simpático; com ela eu próprio ganhei o ímpeto para um percurso pela antropologia visual e, como eu, muitos outros e outras interessaram-se pelo uso do documentário na antropologia através da obra, dos ensinamentos e, sobretudo, do amor e da dedicação que presta ao fazer, falar, mostrar e incentivar a fazer filmes. Destacaria, em síntese, três contributos marcantes no seu trabalho. Em primeiro lugar, a forma como tem vindo a produzir representações visuais sobre aspetos diversos da realidade social portuguesa (mas não só), numa abordagem que privilegia configurações *antropologizantes*. Em segundo lugar, ligado ao ensino (sempre numa vertente aplicada) e promovendo o gosto pelo documentário, Catarina tem formado jovens realizadores; o mestrado em Culturas Visuais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no qual têm sido produzidos trabalhos que circulam por festivais um pouco por todo o Mundo, é um exemplo disso. Finalmente, a sua participação e envolvimento em fóruns, festivais e grupos de discussão realizados fora e dentro da academia, facilitando os diálogos entre os vários interlocutores do cinema documentário, do filme etnográfico e da antropologia. Portanto, não será exagero dizer que Catarina Alves Costa ajudou a (re)fundar a antropologia visual em Portugal, em particular a que faz uso do documentário como forma de representação do real; uma antropologia “feita para ser vista”, parafraseando o título de obra recente de Marcus Banks e Jay Ruby².

2 Marcus Banks e Jay Ruby (eds.), 2011, *Made to Be Seen – Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago e London, The University of Chicago Press.

1.5

TESTEMUNHO DE UM PERCURSO: ENTREVISTA COM CATARINA ALVES COSTA

Entrevista realizada por:

FERNANDO CARRILHO e JOÃO G. RAPAZOTE

Edição de texto:

MARIANA DIAS



Nos últimos anos estiveste a trabalhar na tua tese de doutoramento. Foi durante esse período que surgiu o filme “Falamos de António Campos”. As duas coisas estão relacionadas?

A minha tese é sobre as representações da cultura popular no cinema português no período dos anos 1960/70. Nela eu trato vários tipos de abordagem, desde uma abordagem mais arquivística, documental ou de filme etnográfico, até uma outra mais poética. Durante a investigação, o António Campos surgia como um realizador singular, cuja obra me parecia mais conectada com a Antropologia. Foi por isso que depois desenvolvi o trabalho sobre ele e que acabou por se transformar num capítulo da tese. A ideia do filme surgiu do meu interesse e de uma conversa com o Pedro Borges, que me propôs a realização de um documentário para a RTP.

Achas que, no caso da Antropologia, a academia ainda é demasiado conservadora para aceitar um filme como tese de doutoramento? Ainda exigem uma tese escrita?

Acho que não é por aí. É evidente que há um conservadorismo em todas as universidades e em todo o ensino académico. Mas acho que hoje em dia existe uma grande aceitação e um certo fascínio por estes novos objetos como os filmes, ensaios visuais ou fotográficos enquanto parte das teses. Aliás, muitas das teses são auto-reflexivas, feitas com base em reflexões a partir da obra artística dos próprios autores. Não me parece, portanto, que haja qualquer conservadorismo a esse nível. Existe, sim, alguma dificuldade por parte das pessoas que também trabalham fora do mundo académico em articular esse trabalho que é feito fora com o trabalho dentro da academia. No meu caso decidi mesmo que, ao contrário daquilo que tinha feito com o mestrado, a tese que não seria um filme, nem um ensaio sobre os meus filmes, e preferi que fosse uma reflexão a partir do trabalho de outros.

Essa reflexão é importante para ti?

Interessava-me aprender com os realizadores que tinham trabalhado antes de mim em áreas e domínios semelhantes ao meu. De certa maneira, quando faço uma análise sobre o trabalho deles também estou a fazer uma sobre o meu. Falo deles como pessoas que andam à procura da cultura popular, a objetificá-la, a patrimonializá-la, a torná-la um híbrido. Em filmes como *Senhora Aparecida*, *Regresso à Terra* ou *Swagatam* também faço o mesmo, também aí criei um certo isolamento artificial da cultura que lembra muito esse gesto anterior. Interessava-me refletir sobre esta questão, mas achei mais importante trabalhá-la a partir dos outros; ou, se calhar, não consegui fazê-la a partir de mim.

Tens filmes que abordam manifestamente a ruralidade, como “Senhora Aparecida” ou “Regresso à Terra” e outros a cidade como “Swagatam” ou “Nacional 206”. Em qual dessas duas realidades, campo ou cidade, te sentes mais confortável?

Essa divisão campo-cidade parece-me artificial no sentido em que, por exemplo, o bairro onde viviam os hindus de *Swagatam*, que entretanto desapareceu, era uma comunidade extremamente fechada, apesar de estar no centro de Lisboa — e isso é uma característica que imaginamos rural. Há, portanto, o ambiente do campo, rural mas esse ambiente está dentro da cidade e vice-versa. Eu sinto-me confortável quando o filme faz sentido para mim e para as pessoas que estou a filmar, quando aquilo que estou a fazer de repente me surpreende, toma uma forma inesperada e me transporta para um mundo que não estava à espera de encontrar. Ora, isso pode acontecer tanto dentro de uma fábrica como de uma aldeia. Por exemplo, *O Arquitecto e a Cidade Velha* decorre numa pequena aldeia, numa pequeníssima comunidade rural. E o que é interessante perceber aí é a diferença entre a personagem que vem desse universo mais rural e a personagem que também vive ali, mas está em ligação com o mundo exterior. E depois surge ainda a equipa de arquitetos que vem de Portugal para fazer a intervenção urbanística. Mais do que tentar homogeneizar o ambiente numa postura romântica, o que me interessa são essas não-comunicações entre personagens que, encontrando-se ali, vêm de mundos diferentes. Embora ache que existe na maneira como filmei, por exemplo, no *Regresso à Terra* uma certa homogeneização dos hábitos e do pensamento, também me parece que é um filme marcado pela ideia dos que vêm de fora. Aquilo interessa-me não porque aquelas velhas que passam ali o ano vivem numa espécie de tempo perdido, bucólico, antigo, mas na medida em que elas se confrontam com os jovens que chegam da cidade no Verão e é a partir desse confronto que nos ligamos a elas.

Tanto “Regresso à Terra” como “Swagatam” são filmes em que há algo vindo do exterior que provoca conflitos e transformações nessas pequenas comunidades aparentemente isoladas ou fechadas. Isso é um tema muito antropológico?

O fechamento nos meus filmes é muitas vezes um artifício, no sentido em que se tenta criar uma espacialidade, uma ideia de fechamento que me interessa cinematograficamente. Por exemplo, no início do *Regresso à Terra* estamos com as pastoras na serra, um espaço selvagem, não civilizado. O filme começa aí porque queria falar de uma espécie de tempo mítico, que já não encontrei, e dessa metáfora que as pessoas vivem muito na serra de Arga — de que há uma espécie de mundo fora da aldeia, o tal mundo dos lobos que atacam o rebanho, que é um mundo caótico, incontrolável. Começamos, portanto, nesse mundo exterior à aldeia, mas acabamos dentro da casa de uma pessoa, já numa relação de muita intimidade. Queria ali reflectir, de certa maneira, sobre esse fechamento das culturas e das sociedades

que, historicamente, a antropologia produziu. Foi sempre um artifício necessário, continua a ser e, por isso, acho que é interessante pensarmos como tudo isto não é da ordem da realidade, mas da ordem do discurso, da construção cinematográfica. Claro que é importante falar dos temas que são trabalhados nos filmes, das realidades, mas há um aspeto extremamente construído no meu cinema, embora o possa não parecer, ou possa não se chegar a revelar.

És antropóloga e isso forçosamente tem influência na forma como realizas. Nunca se ouve a tua voz a entrevistar. Raramente pões a tua voz em off, a narrar o filme. É uma questão de método? Está relacionado com essa tua formação?

Eu venho de uma escola de cinema observacional que marcou muito a minha maneira de filmar, e isso tem a ver com a maneira como cheguei ao cinema, que foi pela Antropologia. O voz-off é uma questão, digamos, estilística, uma opção cinematográfica, mas ela pode ter um registo mais informativo, mais poético ou mais reflexivo. Depois há a questão mais geral da autoria. O “eu” nos filmes está lá de outra maneira, não através da voz-off, não através das perguntas, mas de uma certa forma de me colocar perante o mundo que estou a filmar. O que resulta do filme em termos de linguagem é sempre o produto desse meu encontro com as pessoas e nunca uma opção à partida. Muitas soluções são encontradas na montagem, coisas que vou buscar porque o material as solicita na economia de sentido da narrativa. Depois, trata-se de uma maneira de olhar para o mundo; de às vezes deixar em aberto algumas histórias, algumas questões; de permanecer em detalhes; de introduzir algum sentido de humor dentro dos filmes, por forma a colocar o espectador numa relação mais direta, mais próxima daquilo que está acontecer. É esta prática, determinada por uma grande atenção à complexidade do real, que faz emergir o meu ponto de vista no filme, que faz com que o filme seja de autor. No fundo, aquilo que me interessa no mundo são os detalhes, a maneira como as pessoas estão a falar umas com as outras, ou como, de repente, aquela conversa se desencaminha ou aquela pessoa toma uma atitude que nós não estamos à espera. Acho que os filmes são feitos de uma série de escolhas extremamente subjetivas que depois parecem não ser de lá, do filme, ou aparecem como sendo coisas do mundo. Muitas vezes as pessoas dizem-me que tive sorte por uma certa coisa ter acontecido... E eu penso: como é que explico que foram precisos meses de trabalho para chegar a isso e que foi complicado montar essa cena... Porque há um aparente “acontecer em frente à câmara” que é trabalhado, muito trabalhado. É toda uma dinâmica, um jogo relacional...

A decisão de utilizares a tua voz em “O Desejo de Saber” e “Falamos de António Campos” nasceu na montagem ou foi uma coisa pensada?

No caso do *Falamos de António Campos* no início não pensei nisso, sempre pensei que era um filme sem voz-off. Mas durante a montagem senti necessidade de fazer algumas ligações entre cenas, de dar conta de uma espécie de voz interior do Campos e pareceu-me que essa ortodoxia que tomou conta dos meus primeiros filmes não fazia mais sentido. A voz-off aparece aí como um recurso. E como gostei, como achei

que funcionava, o filme seguinte, *O Desejo do Saber*, já foi muito mais pensado para ter uma voz-off. Mas também é verdade que o filme tratava um tema abstracto, o mundo universitário, que tinha tantas camadas, sobreposições de temas, que só um texto poderia articular... Por isso é um filme extremamente reflexivo, distante, desligado do mundo empírico e muito próximo de um pensamento sobre o que é essa coisa de aprender, ensinar, acumular saber. Nessa reflexão sobre a instituição, sobre as suas contradições, pareceu-me que fazia sentido utilizar esse recurso.

O conflito está sempre presente nos teus filmes, sobretudo em “Senhora Aparecida” ou “O Arquitecto...”, onde é muito forte. Como é que trabalhas esse conflito?

Em *Senhora Aparecida* íamos filmar a preparação e a festa, não estávamos à espera daquilo. Tivemos de ir adaptando o filme à medida que as coisas foram acontecendo. Ainda bem que fiz trabalho de campo durante bastante tempo, que ganhei a confiança das pessoas, pois só isso permitiu filmar depois aquilo que aconteceu. Um dos problemas do cinema de observação é que as pessoas nem sempre verbalizam aquilo que para elas é importante ou que tem a ver com a explicitação da sua forma de agir, mas em conflito fazem-no. Fazem-no porque perante uma situação em que sentem o pânico de não cumprir a promessa – no caso de *Senhora Aparecida* – faz com que, de repente, explicitem a questão do sacrifício, a questão a morte, da relação com a morte, as razões profundas que as levaram a fazer aquela promessa. Essa explicitação não esteve nas festas de outros anos, mas esteve no ano em que lá fomos porque alguém pôs em causa aquilo e isso cria uma situação social extremamente interessante para quem está a filmar, quanto mais não seja porque estamos a assistir a uma não-comunicação. No caso de *O Arquitecto...* também havia a questão da língua, do crioulo vs Português, havia dois mundos diferentes a falar um com o outro sem se encontrarem. No fundo, um processo equivalente ao do padre da Aparecida, que vem de um mundo com uma nova religiosidade, com a ideia de uma religião interiorizada, e que se confronta com pessoas que vivem a sua fé através da explicitação do sacrifício, da performance corporal, do som, da música e dos sentidos. Temos, portanto, dois mundos que não estão a conseguir comunicar e uma câmara perante esta não-comunicação. Eu estava ali no meio, como se tivesse dentro de mim os dois mundos e, na minha cabeça, os pudesse explicitar. É essa sensação que gostava de passar para o espectador, colocando-o na situação de ler aquilo que está a acontecer à sua frente nas suas ambiguidades, nas suas contradições, nos seus aspetos emocionalmente mais violentos. Eu acho que o conflito tem essa riqueza e, de certa maneira, está sempre presente nos meus filmes. Mas talvez essa presença tenha apenas a ver com o meu interesse pela explicitação e pela verbalização – gosto imenso de conversas, gosto imenso das pessoas a falar, da maneira como as pessoas falam umas com as outras e com a câmara também. Mais do que a entrevista, interessa-me o desabafo.



Esses momentos dão uma intensidade ao filme que não é de menosprezar, dão dramaturgia à construção do filme.

É uma particularidade de algum documentário, a ideia da construção narrativa. Historicamente, na sua identidade, o documentário sempre esteve muito para além da narrativa linear e, portanto, dá-nos a hipótese utilizar os materiais que filmamos de muitas maneiras. Mas a mim interessa-me — e acho que aí é que está o grande fascínio da montagem em documentário — a construção de uma tensão, de um suspense, o deixar uma história pendurada para depois a resolver mais à frente, o ir levantando o véu de algumas questões sem revelar tudo imediatamente, prendendo, assim, o espectador ao seu desenlace durante o filme; ou mesmo jogar com a personagem, ver as pessoas mudarem, como na vida. Muitas vezes em documentário as personagens são rígidas, tipificadas e estereotipadas. A mim interessa-me esses papéis que as pessoas desempenham, esse desdobrar das personagens que se revela em determinadas situações. E não tenho medo nenhum de mostrar contradições, porque acho que assim os espectadores também se envolvem mais com o filme e com a sua própria visão do mundo.

Nalguns filmes és tu que fazes a câmara, noutros são profissionais como o João Ribeiro. O que é que muda em seres tu, ou não, a fazer câmara? O que é que ganhas; o que é que perdes?

A questão de fazer ou não a câmara é importante, mas é preciso ter e noção de que muitas vezes foi apenas por necessidade que optei por fazer a câmara, foi simplesmente porque não tinha meios ou possibilidades que acabei por fazê-lo. Foi isso que aconteceu em *Mais Alma*, no *Regresso à Terra*, no *Linho...*, na *Seda...* e em *O Parque*. Em *Swagatam* e no *Nacional 206* tive a oportunidade de trabalhar com o João Ribeiro, um excelente diretor de fotografia com quem adoro trabalhar e gostaria de ter a possibilidade de trabalhar mais vezes, pois sempre entendeu muito bem o que eu queria fazer. Das vezes em que faço a câmara perco, evidentemente, nos aspetos técnicos, mas também ganho numa espécie de relação física com o território que estou a filmar — é a tal implicação autoral de que já falámos. O *Mais Alma*, por exemplo, é um filme muito singular nesse sentido. É que a ligação ao processo criativo dos protagonistas que estava a filmar era tão forte que eu própria entrei no jogo e achei que estava no mesmo processo. Ia para os ensaios com o Olivier Blanc — um profissional fundamental na construção do som dos meus filmes — como se fossemos também ensaiar, como se fossemos também trabalhar “performativamente” a câmara e o som. A grande vantagem de sermos nós a fazer a câmara é o envolvimento mais profundo com a vida e o mundo que estamos a filmar... Sem dúvida!

Neste caso em particular sentiste uma afinidade com esse mundo criativo? Tu, como cineasta, a construíres os teus filmes, eles, com coreógrafos ou atores, a construírem as performances.

Sim, é um filme que de certa maneira me escapou. É um filme em que tive um enorme envolvimento com as pessoas, em que tive muita dificuldade em distanciar-me daquilo que estava a fazer e, portanto, ao invés de pensar na narrativa, na construção dramatúrgica, quis captar aquilo que era da ordem da comunhão, do estar junto — o que é muito difícil de captar! É certo que a morte prematura do Pantera acabou por ferir o filme, mas talvez seja por isso mesmo que neste caso não tive nenhuma preocupação de contextualização, nem de contar uma história ou de explicitar o que estava a filmar... Tudo se resumiu ao “estamos aqui”. Neste sentido, este é um filme mais para sentir do que para ver, é o mais sensorial dos meus filmes. Em termos do trabalho de câmara, interessa-me esse aspecto físico, corporal ou corpóreo da câmara, e essa possibilidade também de ficarmos nas coisas... Um pouco como também acontece em *O Parque*, quando ficamos a olhar para as árvores.

E em relação à montagem, em que medida é ela importante para ti?

Na montagem, o Pedro Duarte é fundamental. Eu tenho um encantamento exagerado e uma relação fortíssima com o material que filmo, seja porque estive muito tempo com as pessoas, por conhecer muito bem tudo aquilo, seja por ser parte da minha vida, por ter vivido aquelas coisas todas. O Pedro dá-me a possibilidade do pensamento distanciado, de ter um olhar exterior, de alguém que não esteve *in loco* e que só conta com aquilo que vê, com o que está nas imagens. Não lhe interessa nada conversar sobre as histórias que aconteceram na rodagem, nem ir à rodagem. Foca-se verdadeiramente nas potencialidades do material... E ele encontra-as sempre, muitas vezes sozinho. É normal o Pedro reconhecer importância em coisas que, inicialmente, eu tinha desvalorizado, pelo que muitas vezes trabalhamos as ideias dele na montagem. Será interessante, a meu ver, reflectir sobre a ideia de autoria a partir deste trabalho de equipa, desta interacção que supõe que se possa sempre pensar mais sobre o que já se pensou tanto enquanto se esteve na rodagem.

Alguma vez tiveste a necessidade de voltares ao campo para filmares qualquer coisa que na montagem não estava a resultar?

Não. Podemos fazer, se for necessário, mas no meu caso nunca foi. Não posso partir do princípio de que a realidade continua lá, senão nunca conseguiria acabar um filme. Quer dizer, eu sei que a família hindu, no caso de *Swagatam*, está lá, continua a viver e que a qualquer momento poderia ir lá fazer mais qualquer coisa. Mas há um momento em que, dentro de nós, transformamos aquilo que era a realidade naquilo que é o material para o filme.

Há, portanto, uma separação concreta entre a fase de rodagem do filme e a montagem, muito à semelhança do que acontece com o antropólogo quando faz o trabalho de campo e, depois, vai para o seu gabinete, na academia, trabalhar as informações?

Sim, no meu caso sim. Normalmente separo um bocado as duas fases: faço a pesquisa, que às vezes pode demorar imenso tempo, e só depois faço a rodagem e vejo o material. Mas a ideia da montagem está presente desde o primeiro dia na minha cabeça, é uma hipótese para o devir da própria rodagem. À medida que vou ganhando alguma experiência com o trabalho acumulado, é mais fácil perceber o que vai faltar na montagem ou, dito de outro modo, vai sendo mais fácil planificar pensando na organização dos planos e das cenas.

Nos teus primeiros filmes parece que a câmara está mais solta, enquanto nos mais recentes percebe-se um predomínio do tripé, uma imagem mais construída e elaborada.

São opções que nascem do próprio filme, não é algo que se determine à partida. O *Nacional 206*, por exemplo, foi um filme encomendado para uma exposição de arte. A única coisa que me pediram foi que tratasse a questão do trabalho e da escolaridade — a ideia de que as pessoas podiam recorrer ao ensino durante toda a vida. A decisão de filmar numa fábrica foi minha e o filmar em tripé foi condicionado pelo facto do filme ser uma espécie de instalação. Eu e o João Ribeiro trabalhamos o que poderia ser a fotografia do filme. Como se tratava de espaços imensos, hangares e maquinarias enormes, e querendo nós trabalhar a questão da escala humana, da relação das operárias com as máquinas e os espaços gigantescos, a opção do tripé e de planos mais construídos surgiu como uma necessidade natural. Para além disso, só nos deram três dias para filmar na fábrica e tínhamos uma pessoa que vinha sempre connosco para controlar tudo o que fazíamos. Perante estas circunstâncias, tivemos de adaptar a forma de filmar. Foi um filme extremamente construído à partida, todo pensado, ao contrário de outros, mas por causa das condicionantes, quer da rodagem, quer da produção, quer da temática que estava a trabalhar. No caso de *O Desejo do Saber* também não tive imposição nenhuma, mas havia ali ambientes tão diferentes! O plano sequência e a câmara à mão funcionam muito bem quando não estamos nesse tal fechamento que nos permite ganhar um corpo dentro de um ambiente, sermos pessoa — há uma fisicalidade da câmara. Em *Senhora Aparecida* a câmara é como se fosse uma pessoa física, que anda, que vai atrás da procissão, que corre. Acaba por ser os olhos de uma pessoa e, em termos de altura do plano, está sempre ao nível do olhar das pessoas. Mas quando se trata de filmes em que não há essa unicidade, como *O Desejo do Saber*, é como se a câmara pedisse para ficar numa espécie de lugar da invisibilidade. A câmara à mão envolve-nos e transporta-nos, mas neste caso não queria que a câmara nos transportasse, queria que ficasse apenas a pensar no que está a ver. Enfim, é sempre diferente e não tenho nenhuma ortodoxia relativamente a isso.

Tiveste vários filmes de encomenda. Como é trabalhar por encomenda?

Sou uma realizadora que responde, mesmo quando não são encomendas. No caso de *O Arquitecto...* foi o próprio Siza que uma vez me encontrou na rua e me falou do projeto em Cabo Verde. Muitas vezes respondo a solicitações, como se precisasse de sentir que do outro lado há um interesse em que eu vá fazer o filme, que não me estou ali a impor a uma realidade e que é a própria realidade que me pede. É quase sempre assim a minha aproximação ao Cinema, os filmes nascem de conversas com pessoas. Depois há as encomendas institucionais, como é o caso de Serralves, que me pediu um filme sobre as obras no parque do museu, na altura em reestruturação. Comecei a filmar a vida do parque, à procura de um certo conflito latente entre os jardineiros do parque e os jardineiros que vieram de fora para fazer a obra.

A minha ideia era explorar a diferença desses grupos mas, à medida que a encomenda foi avançando, fui sentindo pressão para filmar a obra e fui tentando incorporá-la de forma a responder à instituição — mas não deixando que ela tomasse conta do filme. Para mim foi importante a determinada altura perceber que aquelas pessoas que trabalham no parque construíram o seu *ethos* em torno da ideia de estarem a trabalhar na “instituição” Serralves, isso apesar de estarem a podar arbustos. Estão a fazer o seu trabalho, mas estão a fazê-lo com um sentimento e um sentido quase de missão, o que achei muito forte e muito interessante. No caso de *A Seda...* e *O Linho...* foram encomendas do museu Tavares Proença Júnior, a propósito da sua exposição de colchas de Castelo Branco. A ideia surgiu daí e fizemos uma reconstituição, pois aquele processo de produção já não existia. Conhecemos a dona Teresa e foi tudo completamente combinado com ela: alugámos um terreno e comprámos as sementes para se semear um campo de linho, pois na verdade já ninguém semeava linho. Para mim, a experiência foi ainda mais interessante porque, a partir do estudo dos filmes do Institutio Göttingen e de outros clássicos do filme etnográfico, já tinha todo um discurso construído e uma ideia muito crítica da reconstituição no documentário. Mas, de repente, descobri-me no interior de um processo de reconstituição, em que a própria personagem se envolveu tanto, que foi capaz de nos entusiasmar e, de certo modo, liderar todo o processo. E aquilo acabou por acontecer realmente...

Apesar de ser uma encomenda, existe um diálogo entre a instituição, os seus objetivos, e o teu desejo de fazer cinema? Como é que se faz a conciliação?

O problema é que normalmente quem encomenda não tem uma ideia concreta daquilo que quer e só depois, quando vê a montagem, é que percebe as possibilidades do projeto. Por mais que tentemos de início pôr tudo por escrito e negociar, normalmente a conversa do outro lado é: «não, isto é uma encomenda livre, é para fazer o que quiser, confiamos completamente». Com o tempo fui aprendendo a tomar algumas precauções e ou vou combinando sessões de visionamento do material para se perceber o que ando a fazer à medida que o trabalho vai avançando; ou então vou clarificando a ideia de que estou a fazer e depois no fim vê-se. Os processos são muito diferentes. Mas, muitas vezes o que acontece é as instituições que encomendaram aperceberem-se de repente, já com o filme feito, de que aquilo não é a imagem que querem dar da instituição, muitas vezes idealizada, ou, ainda, que não é o momento certo para mostrar aquilo, que o filme revela uma série de fragilidades, ambiguidades ou problemas. Temos aqui uma tensão: aquilo que, para mim, seria o interesse do filme, torna-se um difícil problema para quem encomenda. Os processos de negociação são complicados e fazem com que muitas vezes estes documentários se transformem em objectos difíceis de classificar, até para mim, no sentido em que têm um aspecto institucional mas também não são um filme institucional *tout court*. Depois há as encomendas artísticas, como é o caso de *Nacional 206*. Aí não houve sequer questão de me dizerem o que tinha de fazer pela simples razão da encomenda ser artística, vinda de um mundo onde aparentemente não há o desejo de tutelar os conteúdos.

Qual é a tua visão sobre o estado atual do filme etnográfico em Portugal?

O filme etnográfico ganhou um estatuto muito próprio dentro da antropologia ou mesmo dentro da antropologia visual. Tornou-se uma espécie de mundo à parte, com os seus festivais, revistas, a sua família de pessoas. A nível europeu, também nos EUA ou no Brasil, está a tentar encontrar o seu lugar dentro do mundo académico, um lugar que nunca teve. Em Portugal há filme etnográfico e há pessoas que estão a fazer mestrados e doutoramentos em antropologia com realização de um filme ou de um ensaio visual ou fotográfico, tudo com resultados muito interessantes e, apesar de tudo, bastante diferentes daquilo que é o documentarismo de autor que se vai fazendo por aí. Isto porque, nestes projectos, se dá uma atenção enorme à relação com o outro, às questões da representação, às discussões temáticas de um cinema participativo e que agora estão no seio da antropologia. Portanto, nesta balança entre o cinema etnográfico de autor e a ideia de um filme etnográfico participativo, entre esses dois pesos da balança, as pessoas dedicam-se aos projetos ou às comunidades e aos grupos, ou então trabalham a sua própria visão, a sua própria subjetividade.

E sobre os problemas do cinema em Portugal, o financiamento do Estado e o apoio ao documentário, em particular, o que pensas da atual situação?

Estamos a viver um momento tão específico, tão diferente! Acho que ninguém estava à espera desta paragem radical que aconteceu nos últimos dois ou três anos no Cinema Português, que me parece estar a ter repercussões enormes em toda a dinâmica criativa. No documentário, em especial, sendo um género cinematográfico em que sempre houve quem achasse que para fazer um documentário não eram necessários grandes meios, o facto de agora não haver mesmo esses recursos vai alimentando ainda mais essa ideia terrível; assim como vai fazendo com que realizadores com obra feita tenham cada vez menos possibilidades de continuar o seu percurso. É um problema que vai ter repercussões a longo prazo. É evidente que concorrem imensas pessoas ao PANORAMA, ao Doclisboa, mas depois, quando vemos os filmes que foram feitos e como foram feitos — isto sem qualquer menosprezo pelo trabalho das pessoas — é evidente que não foram criadas condições neste país para que um realizador de documentário possa trabalhar a sério e com tempo o seu filme — e cada vez estamos pior! Quando eu digo “a sério e com tempo”, não estou só a falar de meios técnicos, mas também da possibilidade de trabalhar a sério as pesquisas, as relações com as pessoas. Este é o grande drama que os documentaristas vivem — é preciso tempo para os filmes ganharem forma.

Catarina, tu fazes parte de uma geração que se começou a revelar no cinema nos anos 1990, precisamente quando houve os primeiros apoios institucionais e formais ao documentário.

Embora possa fazer parte da geração que teve esse apoio, quando comecei, em 1994, não havia concursos para documentários. Isso só aconteceu a partir de 1996. Faço parte, portanto, de uma geração que criou a possibilidade de haver apoios específicos ao documentário, de uma geração de pessoas que, por razões diferentes, encontraram no documentário uma espécie de alternativa para comunicar com e sobre o mundo. Muito daquilo que nós víamos e gostávamos tinha a ver com um movimento que estava a acontecer fora de Portugal – aqui não havia nem conhecimento, nem apoios. Por isso foi fundamental criarmos a APORDOC, começarmos a reunir esforços, a ver e discutir filmes. Depois, aos poucos, conseguimos convencer o Instituto de Cinema a ter um concurso para o documentário e isso, na época, levou-nos a uma grande reflexão sobre a especificidade do que queríamos fazer, que para nós era claramente um estilo cinematográfico à parte. Na altura era necessário criar todo um envolvimento em torno da identidade do documentário; agora a nossa luta já não é essa, a luta é para fazer bons filmes.

1.6

SESSÕES PERCURSOS

FILMES E SESSÕES



Regresso à Terra

32', 1992, Hi8 - Betacam SP

Realização: Catarina Alves Costa; **Imagem:** Catarina Alves Costa; **Montagem:** Catarina Alves Costa;
Som: João Vasconcelos; **Produção:** The Granada Centre for Visual Anthropology

Sinopse:

Este filme mostra a vida numa pequena aldeia do Minho, no Norte de Portugal, durante um Verão. Com a chegada dos emigrantes, reinventa-se a pertença à terra e às tradições ligadas ao mundo rural. Trata-se de um projeto feito no âmbito do Mestrado em Antropologia Visual do Granada Centre for Visual Anthropology, da Universidade de Manchester. Prémio Melhor Filme de Estudante Festival de Filme Etnográfico Göttingen, Alemanha, 1993.



Senhora Aparecida

55', 1994, Betacam SP

Realização: Catarina Alves Costa; **Imagem:** José Luís Carvalhosa; **Câmara Adicional:** Miguel Queiroga, João Ribeiro; **Montagem:** Catarina Alves Costa, Pedro Duarte;
Som: Quintino Bastos; **Produção:** SP Filmes, Pedro Correia Martins; **Apoios:** Instituto Português de Cinema (IPC), RTP, Media Development

Sinopse:

No lugar de Aparecida, zona industrial no Norte de Portugal, a festa anual que tem lugar no dia 15 de Agosto está a ser preparada. Os andores são decorados e os caixões em que serão, de acordo com uma tradição secular, deitados os penitentes já estão preparados. O novo padre, no entanto, quer terminar com a tradição das promessas de fazer os “enterros”. O conflito é inevitável. Este é um filme que conta a história dos pagadores de promessas à Senhora Aparecida, dos seus anseios e das suas histórias pessoais, refletindo sobre

a religiosidade tradicional e a religiosidade oficial, a tradição e a modernidade. O filme foi selecionada para o Cinéma du Réel, Paris, 1995 e para o Margaret Mead Film Festival, New York, 1996. Prémios: Best Film at Rassegna Internazionale di Documentari Etnografici; Excellency Award at the American Anthropological Association Film Festival; European Award Massimo Troisi 1996; Prémio de Realização University of California Film Festival, Março 1997.



SWAGATAM (Bem-Vindos)

54', 1998, Betacam SP

Realização: Catarina Alves Costa; **Assistente de**

Realização: Rogério Abreu; **Imagem:** João Ribeiro;

Montagem: Pedro Duarte; **Produção:** SP Filmes, Pedro

Martins; **Apoios:** ICAM, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses

Sinopse:

Lisboa acolhe a segunda maior comunidade de hindus da Europa. A família Carsane, originária de Diu, com passagem por Moçambique, vive desde há alguns anos em Lisboa. O filme acompanha o seu quotidiano mostrando contrastes e diferenças dentro de uma comunidade aparentemente coesa. O filme foi rodado durante um ano, acompanhando os rituais hindus celebrados quer no templo, quer no bairro onde habita esta família. Prémio "Planète" do Bilan du Film Ethnographique, Museu do Homem, Paris, Março 1999.



Mais Alma

56', 2001, Betacam Digital

Realização: Catarina Alves Costa; **Imagem:** Catarina

Alves Costa; **Montagem:** Pedro Duarte; **Som:** Olivier

Blanc; **Pós-produção de Som:** João Lucas;

Produção: Laranja Azul, RTP, Catarina Mourão;

Apoios: ICAM, IPAE, Gulbenkian

Sinopse:

Durante um Verão, o filme segue, em duas ilhas do arquipélago de Cabo Verde, o processo de criação dos espetáculos que serão apresentados no festival de teatro do Mindelo. Um olhar também sobre a vida fora do palco, acompanhando de perto pessoas que querem encontrar formas de exprimir uma identidade nova, "uma África...". Os ensaios e bastidores, o nascimento e a discussão das ideias dos grupos de dança Raiz di Polon e Terra a Terra, do grupos de teatro Otaca e dos Acrobatas da Pedra Rolada. O uso do corpo como instrumento de criação. E um músico, Orlando Pantera que nos indica o caminho da inspiração: mais alma... O filme foi selecionado para: International Ethnographic Film Festival (Göttingen, Alemanha), Universidade de Brown (EUA), Novos Caminhos do Cinema Português (Coimbra, Portugal), Festival Internacional Cinema de Cabo-Verde, Nordic Anthropological Film Association Festival (Finlândia), Aarhus Film Festival, (Dinamarca).



A Seda é Um Mistério

36', 2003, DV Cam

Realização: Catarina Alves Costa; **Orientação**

Científica: Benjamim Pereira; **Imagem:** Catarina Alves

Costa; **Montagem:** Pedro Duarte; **Som:** Olivier Blanc;

Produção: Laranja Azul

Sinopse:

Trata-se de um filme feito para o Museu de Castelo Branco, sobre o processo artesanal de fabrico da seda. No início do filme, Teresa Frade sobe à única amoreira da Rua da Amoreirinha, na cidade de Castelo Branco, à procura de alimento para os seus bichos-da-seda. Prémios: "Melhor Obra audiovisual do ICOM (International Council of Museums), Festival Internacional Museus e Património, Taipé, Taiwan, 2004.



O Arquitecto e a Cidade Velha

72', 2003, 4:3 - Betacam Digital/SP

Realização: Catarina Alves Costa; **Imagem:** João

Ribeiro, Catarina Alves Costa; **Montagem:** Pedro Duarte,

Dominique Paris; **Som:** Olivier Blanc; **Mistura de Som:**

Jean-Marc Schick; Étalonage: Philippe Couteux; **Música:**

Tito Paris; **Produção:** Laranja Azul, Jour J Productions,

Catarina Mourão, Sylvie Randonneix; **Apoios:** ICAM, RTP,

Media Distribuição, IA, Instituto para o Desenvolvimento, CNC, UNESCO, DAPA, Ministério dos Negócios Estrangeiros Francês, Voisenart, RAI, SAT, Câmara do Porto

Sinopse:

Um arquiteto, Álvaro Siza, e a sua equipa, são chamados a coordenar o projeto de recuperação da Cidade Velha, na ilha de Santiago, em Cabo Verde. O objetivo final é a candidatura desta cidade a Património Mundial da UNESCO. A Cidade Velha é um local histórico: anteriormente chamada Ribeira Grande, foi a primeira cidade fundada pelos portugueses em Cabo Verde (1462). Todo este processo suscita na população local grandes expectativas quanto à melhoria das suas condições de vida. Este filme conta a história do encontro entre estes dois mundos, o do arquiteto e o da população, acompanhando ao longo de três anos algumas das histórias que aconteceram... Prémios: (do público) Melhor Documentário Caminhos Cinema Português, Coimbra, 2004; Nordic Anthropological Film Festival, Estónia, 2004; Göttingen International Film Festival, Alemanha, 2004; Visual Cultures Festival, Finlândia, 2004; Rassegna Internazionale Filme Etnografici, Itália, 2004.



O Linho é Um Sonho

50', 2004, DV cam

Realização: Catarina Alves Costa; **Orientação**

Científica: Benjamim Pereira; **Imagem:** Catarina Alves

Costa; **Som:** Olivier Blanc; **Montagem:** Catarina Mourão;

Produção: Laranja Azul

Sinopse:

Trata-se de um filme feito para o Museu de Castelo Branco, sobre o processo artesanal de fabrico do linho. Para fazer este filme, semeamos o linho e seguimos todo o processo, até ao tecido final. Prémios: "Melhor Obra audiovisual do ICOM, organismo da UNESCO para os Museus; Festival Internacional Museus e Património, Taipé – Taiwan, 2004.



O Sítio de Castelo Velho

56', 2005, Betacam Digital

Realização: Catarina Alves Costa; **Imagem:** Catarina Alves Costa, Paulo Menezes; **Som:** Catarina Mourão, Armanda Carvalho, Olivier Blanc; **Montagem:** Pedro Duarte; **Produção:** Catarina Mourão;

Financiamento: IPPAR

Sinopse:

Uma equipa de filmagens acompanhou durante três anos a escavação arqueológica de Castelo Velho em Freixo de Numão, na região do Alto Douro, dirigida por Susana Oliveira Jorge. O filme abre caminhos para o problema da interpretação e debate sobre o passado pré-histórico: teria sido este lugar com cerca de 5000 anos, uma povoação fortificada, um local de ritual e culto? O que revelam os vestígios arqueológicos? E a arquitetura do sítio? Enquanto acompanhamos o quotidiano da escavação, cada vez mais o sítio revela infinitas e continuadas ações pelas quais o Homem pré-histórico transformou um "lugar natural" num "lugar construído".



Nacional 206

52', 2008, Betacam Digital - formato 16:9

Realização: Catarina Alves Costa; **Imagem:** João Ribeiro; **Câmara Adicional (Paris):** Francisca Paula; **Pós-produção de Imagem:** Graça Castanheira/Cultura Pop; **Som:** Armanda Carvalho; **Pós-produção de Som:** Tiago Matos; **Montagem:** Catarina Mourão; **Consultoria Musical:** Isabel Novais; **Financiamento:** Ministério do Trabalho e da Segurança Social, Instituto do Emprego e da Formação Profissional, I.P.; **Produção:** Laranja Azul; **Assistente de Produção:** Patrícia Faria

Sinopse:

Fábrica de têxteis. Estrada Nacional 206, entre Guimarães e Famalicão, no Vale do Ave. À procura de testemunhos sobre os percursos escolares, encontramos o quotidiano e a rotina de uma fábrica que nunca pára, dia e noite, e dos que nela trabalham. O filme mostra uma empresa com oitenta anos, ainda nas mãos da terceira geração de familiares do Sr. Oliveira, o fundador. Com 1200 trabalhadores, exporta 80% da sua produção para a Alemanha, os EUA e o Japão produzindo tecido de grande qualidade para marcas como Armani e Hugo Boss. Dentro dos seus corredores e maquinaria, seguimos o quotidiano e rotina dos trabalhadores que nos falam da escola, e do seu percurso profissional e pessoal. Prémio: (Melhor Montagem) Prémio AVID no DocLisboa.



O Parque

60', 2008

Realização: Catarina Alves Costa; **Imagem:** Catarina Alves Costa; **Pesquisa de imagens:** Maria João Torgal; **Som:** Pedro Duarte, Olivier Blanc; **Montagem:** Pedro Duarte; **Produção:** Laranja Azul e Fundação de Serralves

Sinopse:

Um filme feito no âmbito das obras no parque da Fundação de Serralves em que se acompanha o quotidiano dos espaços exteriores mostrando a relação intensa mantida pelos jardineiros com o lugar onde trabalham, interferidos pela obra que parece não ter fim.



Falamos de António Campos

60', 2009, HDV

Realização: Catarina Alves Costa; **Imagem:** Pedro Paiva; **Som:** Olivier Blanc; **Pós-produção de Som:** Tiago Matos; **Montagem:** Pedro Duarte; **Produção:** Pedro Borges, Midas Filmes; **Assistente de Produção:** Joana Cunha Ferreira, Alexandra Caiano

Sinopse:

Um retrato de António Campos, cineasta excecional a que chamaram amador, um dos mais singulares realizadores

portugueses pelo modo como filmou o país nas décadas de 60 e 70. Considerado um realizador à margem, um solitário, um instintivo que trabalhava sem meios e com a cumplicidade de alguns, Campos representa a paixão de filmar. Usando excertos dos seus filmes, e revelando em conversas o seu cinema e a importância que este tem, este documentário quer mais do que tudo encontrar o homem, a pessoa. Para isso, revisita as paisagens que filmou, reconstitui o mundo em que vivia, o momento em que começa a filmar, a Leiria do teatro amador e da Escola Industrial, os anos em que trabalhava na Fundação Gulbenkian, usando para estas reconstituições depoimentos, fotografias e filmes pessoais. Prémio Melhor Documentário e a Menção Honrosa da Crítica e da Imprensa no Festival Caminhos do Cinema Português, em Coimbra.



Casas para o Povo

12', 2010, Vídeo instalação

Realização: Catarina Alves Costa; **Montagem:** Pedro Duarte; **Música Original:** Vitor Rua; **Financiamento:** Trienal de Arquitetura (Curadoria de Delfim Sardo)

Sinopse:

Esta instalação nasceu da experiência de trabalhar arquivos de imagens e sons do período entre Agosto de 1974 e Outubro de 1976. É a história do SAAL, Serviço de Apoio Ambulatório Local (1974 - 1976), um movimento lançado após a revolução por um grupo de arquitetos que respondia à luta de rua dos moradores pobres que no Verão quente de 1974 gritavam "Casas Sim! Barracas Não!". O SAAL foi uma proposta alternativa, utópica,

uma reflexão nova sobre a cidade. O sonho era grande. A história começa com este sonho e acaba com o seu fim. A paisagem urbana, e nela o grupo de arquitetos e moradores pobres envolvidos é retratada de modo parcial, subjetivo, fragmentado a partir de arquivos pessoais, em Super 8 e 16mm, slides que revelam a urgência do registo, fotos das ocupações e manifestações de rua, sons de gravações de reuniões e de encontros onde se cantavam as músicas revolucionárias.



O Desejo do Saber – 100 anos da Universidade de Lisboa

60', 2011, Editado em Dvd pela U.L.

Realização: Catarina Alves Costa; **Textos:** Jorge Ramos do Ó;

Pesquisa e Produção: Maria Ribeiro Soares;

Imagem: André Santos; **Pesquisa de Imagens:** Maria

João Torgal; **Pós-produção de Imagem:** Paulo Américo/

Bikini; **Som:** Marco Leão; **Pós-produção Áudio:**

Tiago Matos/Obviosom; **Montagem:** Pedro Duarte;

Música: Tiago Sousa, Insónia, Humming Conch, 2009;

Locução: Catarina Alves Costa; **Produção:** Laranja Azul;

Financiamento: Fundação da Universidade de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian

Sinopse:

Um filme sobre a Universidade de Lisboa, dividido em capítulos: história e memórias da instituição, o seu património e coleções, a questão do ensino e da aprendizagem, a investigação. Uma viagem pela ideia de universidade como lugar comunitário, ligado ao projeto de uma vida ideal, abordando os conflitos com os regimes políticos, a acumulação enciclopédica do conhecimento

em coleções do mundo natural, os processos de ensino e aprendizagem e os métodos da pesquisa científica. Filmado em diversas faculdades, institutos e escolas da Universidade de Lisboa, este documentário dá voz a professores, estudantes e investigadores, recuperando episódios e ambientes do passado e do presente e projetando o seu futuro.



Fernando Távora, Modernidade Permanente
20', 2012

Realização: Catarina Alves Costa; **Imagem:** João

Ribeiro; **Montagem:** Pedro Duarte; **Som:** Olivier Blanc;

Produção: Laranja Azul; **Financiamento:** Guimarães Capital da Cultura

Sinopse:

No âmbito da Exposição "Fernando Távora, modernidade permanente", este pequeno filme mostra uma série de conversas com arquitetos que aqui falam do seu mestre e professor refletindo sobre um modelo pedagógico original e assim sobre o modo como se pode ensinar a arquitetura.

CATARINA ALVES COSTA

BIOFILMOGRAFIA

Catarina Alves Costa nasceu no Porto. Estudou Antropologia Social, fez o Mestrado em Antropologia Visual no Granada Centre for Visual Anthropology da Universidade de Manchester e o Doutoramento na Universidade Nova de Lisboa com a tese *Camponeses do Cinema. Representações da Cultura Popular no Cinema Português 1960-1970*. Entre 1994 e 2000 trabalhou no Museu Nacional de Etnologia. Desde 1997 é professora no Departamento de Antropologia da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, onde leciona nas áreas da Antropologia Visual e Filme Etnográfico. É investigadora integrada do CRIA, Centro em Rede de Investigação em Antropologia.

FILMOGRAFIA PRINCIPAL:

2011 - *O desejo do saber – 100 anos da Universidade de Lisboa*, documentário, financiado pela Universidade de Lisboa, Produção Laranja Azul, 60 min. Editado em Dvd pela U.L.; 2009 - *Falamos de António Campos*, documentário para a RTP2, Produção Midas Filmes, 60 min.; 2008 - *Nacional 206*, documentário financiado pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional, 52 min.; *O Parque*, documentário financiado e encomendado pela Fundação de Serralves, Porto. Produção Laranja Azul, 60 min.; 2005 - *O Sítio de Castelo Velho*, financiado e encomendado por IPPAR, prod. Laranja Azul. Betacam Digital, 56 min.; 2004 - *O Arquitecto e a Cidade Velha*. 72 min., Betacam Digital, Produção Laranja Azul e Jour J Productions (França). Editado e Distribuído em DVD pela Midas Filmes. Distribuído pela Documentary Educational Resources (DER) nos EUA. Entre 2001 e 2003 realiza (com Benjamim Pereira como consultor) dois Documentários para o Museu Tavares Proença de Castelo Branco, intitulados *O Linho é um Sonho*, 50 min., DV cam, e *A Seda é um Mistério*, 32 min, DV cam, prod. Laranja Azul, Financiamento IPM e POC.; 2001 - *Mais Alma*. Suporte Betacam Digital, Produção: Laranja Azul. Apoio financeiro: ICAM, IPAE, Gulbenkian. Co-produzido RTP, 56 min.; 2000 - *Teatro em Festa*. Suporte Betacam, Produção: Associação Mindelact e Centro Cultural Português do Mindelo, Cabo Verde. Apoio da Associação Mindelact e do ICAM (pesquisa), 30 min.; *Máscaras* (em co-realização com Catarina Mourão), 60 min. Prod. Instituto Português de Museus / Laranja Azul, para a Exposição Comissariada por Benjamim Pereira e inaugurada em Dez. 2006 no Museu Abade de Baçal, Bragança, e em Dez. 2007 no Museu Soares dos Reis, no Porto. Editado em DVD pelo I.M.C no âmbito da coleção “Património Imaterial”, em 2008.; 1998 - *Swagatam*. Produção: SP Filmes. Apoio financeiro do IPACA e da Comissão para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 55 min.; 1994 - *Senhora Aparecida*. Produção: SP Filmes, Lisboa. Apoio Financeiro: Instituto Português de Cinema (IPC) e Rádio Televisão Portuguesa (RTP), 55 min.;

1992 - *Regresso à Terra*. Produção: The Granada Centre for Visual Anthropology, Manchester. Suporte: Hi8. Duração 35 min.

TRABALHO VISUAL:

Em Novembro de 2012, realiza os vídeos para a Exposição *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, para a sociedade Guimarães Capital da Cultura, em Guimarães. Em Outubro de 2010, realiza Instalação vídeo *Casas para o Povo*, Trienal de Arquitetura, Museu Berardo, CCB, Lisboa, Outubro de 2010 a Janeiro 2011. Em Maio de 2010 programadora, com Maria João Taborda do Ciclo de Documentários Doc Europa - 27 países, 27 filmes, que teve lugar na Fundação de Serralves, Porto (7 a 9 Maio) e Instituto Franco-português, Lisboa (14-16 Maio). Em Setembro de 2006 realiza *Morgadinho*, Instalação Vídeo, Fundação Calouste Gulbenkian, Fórum Emigração /Estado do Mundo. Comissariado por António Pinto Ribeiro. Em 2004 realiza, com Benjamim Pereira a partir de uma encomenda da Câmara Municipal de Gavião, o registo videográfico de moinhos arcaicos da Ribeira de Margem, no Município de Gavião, com o título *Moinhos de Gavião*, 28 min, DV Cam. Entre 2001 e 2004 integra a equipa de pesquisa interdisciplinar que realiza as Imagens para o *Museu da Luz*, nomeadamente como operadora de câmara. Em 2002 realiza um vídeo na Instalação *Partituras e paisagens/ Movimentos na Cidade*, org. Danças na Cidade, Junho 2002, no CAM/ACARTE, F. C. Gulbenkian. Entre 1999 e 2000 Colabora com a Comissão Nacional dos Descobrimentos Portugueses, na realização de quatro instalações vídeo para a Exposição *O Orientalismo* (séc. XVI-XIX) que se realiza na Alfândega do Porto. Realiza também três instalações vídeo para a Exposição *O Brasileiro de Torna-Viagem*, Alfândega do Porto em Abril de 2000. Entre Fevereiro e Setembro de 2000 Reside no Mindelo, ilha de São Vicente, em Cabo Verde. Em Março organiza no Centro Cultural do Mindelo o Ciclo de Documentário *Outras Áfricas*. Realiza publicidade de diversas atividades culturais para a RTC (Rádio Televisão de Cabo Verde). Em 1993 numa colaboração com o Museu de Etnologia e Lisboa Capital da Cultura, realiza para o museu dois documentários: *A Grande Noite do Fado*, 60 min. e *Ora Rindo, ora chorando*, 30 min. Ambos rodados em Lisboa em 1993, financiados pela Sociedade Lisboa 94 e realizados para exibição no âmbito da exposição *Fado, Vozes e Sombras*, no Museu Nacional de Etnologia, e a partir de Julho de 1994, no Museu da Imagem e do Som, e Museu de Arte Moderna, respectivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, a partir de Junho de 1995.

PRÉMIOS:

Em Abril de 2009 o filme *Falamos de António Campos* recebe o prémio Melhor Documentário e a Menção Honrosa da Crítica e da Imprensa no Festival Caminhos do Cinema Português, em Coimbra. Em Outubro de 2008 o filme *Nacional 206* recebe o Prémio para melhor Montagem, Prémio AVID no Doc Lisboa. Em Abril de 2004 o filme *O Arquiteto e a Cidade Velha* recebe Prémio do Público Categoria Televisão dos Caminhos do Cinema Português, Coimbra. Em Maio de 2004 os documentários realizados para o Museu Tavares Proença, em Castelo Branco, *O Linho é um Sonho* e *A Seda é um Mistério* recebem o Prémio Audiovisual do ICOM (International Council of Museums), UNESCO, Festival Internacional Museus e Património, Taipé -

Taiwan. Em Junho 2002 recebe prémio de Melhor Produção pelo filme *Desassossego*, de Catarina Mourão, no Festival Doc's Lisboa. O filme *Swagatam* ganha o prémio Planète du Bilan du Film Ethnographique, Museu do Homem, Paris, Março 1999. Em Novembro 2000 recebe Prémio Europeu Massimo Troisi: *Senhora Aparecida* Melhor Opera Cultura, Storia e Tradizione Portoghese, Milão. Para além deste, o filme *Senhora Aparecida* recebeu: Prémio de Realização University of California Film Festival, Março 1997; 1º Prémio do festival VII Rassegna Internazionale di Documentari Etnografici, em Nuoro, Sardenha, Outubro de 1996; Prémio de Excelência da Society for Visual Anthropology American Anthropological Association Film Festival, São Francisco, EUA, Novembro de 1996; Menção Honrosa do Festival Internacional de Documentário, Loures, Novembro de 1995. O filme *Regresso à Terra*, recebeu Prémio para o melhor filme de estudante Göttingen International Ethnographic Film Festival, Göttingen, Alemanha, Maio de 1994.

TRABALHOS NA ÁREA DA PRODUÇÃO:

Produtora Executiva: *Pelas Sombras* de Catarina Mourão. Produção Laranja Azul, 2010; *À Flor da Pele* de Catarina Mourão (Prémio Melhor Filme Competição Internacional Forumdoc, Belo-Horizonte, Brasil). Prod. Laranja Azul, 2006; *Slightly Smaller than the Indiana* de Daniel Blaufuks. Prod. Laranja Azul. 2006; *O Escritor Prodigioso* de Joana Pontes. Prod. Laranja Azul. 2005. Financiado ICAM, Gulbenkian, BPI, Instituto Camões, IPLB e Fundação Luso-Americana; *Gosto de ti como és* de Sílvia Firmino (com Catarina Mourão). EGEAC e Laranja Azul, 2005. (Prémio Melhor Documentário Português no DOC Lisboa 2005); *Entre-Muros* de João Ribeiro e José Filipe Costa. Betacam Digital, 74 min. Prod. Laranja Azul, 2003. (Cinéma du Réel, Paris, Zinedoc, Bilbao e Festival Popoli, Florença. Prémio X Caminhos Cinema Português 2003); *Desassossego* de Catarina Mourão. Prod. Laranja Azul. Distribuição Atalanta. (Prémio de Melhor Produção do Festival Doc Lisboa). 2002. 35 mm. (exibido em sala-cinema King, Maio 2004).

TEXTOS PUBLICADOS:

2013 - "Filme etnográfico e pescadores: à procura de uma perspectiva antropológica" in *Argos*, Revista do Museu Marítimo de Ílhavo, Agosto de 2013, pag. 83-89. **2012** - "O trabalho do filme etnográfico em perspectiva: questões da narrativa e da construção" in Peixoto, Clarice E. et al, *Imagens & Narrativas*. Edição INARRA. Imagens, Narrativas e Práticas Culturais (PPCIS-UERJ). Produção do DVD Rom: B. Produção Fotográfica e Multimídia. Rio de Janeiro. **2011** - "Les Maitres fous ou os limites da imaginação etnográfica" in Costa, José Manuel e Oliveira, Luís Miguel (orgs.), *Jean Rouch*. Ed. Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, pags. 203-209. **2010** - "O cinema de Reis e Cordeiro e a representação da cultura popular" in *Panorama do Documentário Português*. Catálogo ed. Apordoc e EGEAC. Lisboa, pp. 84-89. **2009** - "Como incorporar a ambiguidade? Representação e tradução cultural na prática da realização do filme etnográfico" in Barbosa, A. et al (orgs) *Imagem-conhecimento. Antropologia, Cinema e outros diálogos*. Papirus Editora, São Paulo, pags 127-143. "Documentar o intangível: a experiência das máscaras", Costa, Paulo Ferreira (coord) *Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades*, ed. Instituto dos Museus e da Conservação pags 61-69. **2008** - "Estrada Nacional 206" in Mah, Sérgio (org) *Testemunhos*,

trajectos de qualificação. Edição do IEPF. Porto, 2008, pags 186-197. “Imagem em Movimento nos Museus: Experiências e Práticas”, in *Museologia.pt*, Ed. Instituto Português de Museus, ano II, nº 2, pags 3-17, 2008 (parceria com Catarina Mourão). **2007** - “Margot Dias. Pioneira do Filme Etnográfico Português” in *Docs.pt Revista de Documentário*. Apordoc. pag.36-40. **2003** - “Imagens e Sons para o Museu da Aldeia da Luz” in *Museu da Luz*, ed. EDIA. Portugal, pags 99-105. (escrito em parceria com Catarina Mourão). **1999** - “Condicionantes à Realização de três filmes etnográficos: o olhar sobre o Outro” in *Atas do III Congresso Castellano-Leonés de Antropologia Iberoamericana - Antropologia Visual*, Ed. Barrio, Espina, Universidade de Salamanca, pag. 103-109. “Portuguese Documentary Filmmakers Unite” in *DOX, International Documentary Review*, nº 6. “Margot Dias”, em Salwa El- Shawan Castelo Branco, org., *Enciclopédia de Música em Portugal no sec. XX*, Lisboa, Círculo de Leitores e Editorial Notícias. **1998** - “Imagem e imagens do País” in *II Jornadas sobre Cultura Saloia: comunicações*, ed. Câmara Municipal de Loures, pag. 134-141. **1997** - *Guia para os Filmes realizados por Margot Dias em Moçambique 1958 /1961*, ed. Museu Nacional de Etnologia, 74 págs. **1994** - “A Grande Noite do Fado”, in *Fado, Vozes e Sombras*, Ed. Electra, Lisboa, 1994 pág. 107-125. **1993** - “Problemas e Tendências recentes do Filme Etnográfico”, in *Olhares sobre Portugal: Cinema e Antropologia*, Ed. Centro de Estudos de Antropologia Social e Instituto Franco-Português, pág. 119-129.

2

TEMA EM FOCO:

*OLHARES
ESTRANGEIROS
SOBRE PORTUGAL –
O FILME ETNOGRÁFICO
ALEMÃO*

2.1

APRESENTAÇÃO O FILME ETNOGRÁFICO PORTUGUÊS SOB INFLUÊNCIA

O que somos ou como nos vemos, a nossa identidade ou percepção própria, também se constrói como reflexo do olhar dos outros sobre nós. É fundamental, portanto, no mínimo saudável, ter a curiosidade de compreender o que esses olhares estrangeiros veem em nós e, no caso do documentário, o que filmam, onde filmam, como filmam, ou seja, que “imagem” criam de nós. Se nos revemos nela ou nela eles se revelam são questões que podemos adicionar. Foi este o desafio que o PANORAMA se propôs quando, na senda do que na literatura é a atenção dada aos escritos de alguns autores de vulto internacionais, resolveu dedicar a rubrica “Tema em Foco” de 2014 aos “Olhares Estrangeiros sobre Portugal”, a visões específicas de cineastas forasteiros que, por uma razão ou outra, filmaram documentários neste país.

Aberta esta porta, passível de continuar a ser atravessada, construiu-se um programa que tem a particularidade de ser circunscrito a documentários originários de um país, a Alemanha, que ainda por causa da crise económica tem estado sujeito a escrutínio nos *media* nacionais, pretendendo assim contribuir para a noção de que as relações e percepções recíprocas entre Portugal e a Alemanha são múltiplas e historicamente profundas. Desse programa constam dois filmes de autor e um conjunto de sete filmes etnográficos provenientes de uma instituição. São documentários com história que percorrem três décadas, os anos 1950, 1960 e 1970. E são documentários raramente vistos ou mesmo desconhecidos do grande público.

Portugal (1951/52, 82') de Alfred Ehrhardt e *O Mercado do Peixe e os Peixes* (1968, 9') de Hubert Fichte (em colaboração com Leonore Mau) são os filmes de autor. Para além de estarem separadas por mais de uma década estas duas obras também denotam, como Manuela Ribeiro Sanches bem refere no texto publicado neste Caderno (secção 2.2), abordagens e visões completamente distintas, inclusive em termos político-ideológicos. Hubert Fichte (1935-1986), jornalista, radiologista e, acima de tudo, escritor é um “outsider” – triplamente marginal, segundo o próprio: filho bastardo, judeu e homossexual – imbuído da contracultura dos anos 1960 que deambula sem contactos oficiais pelo submundo dos pescadores de Sesimbra, a quem dedica uma “peça” notável na aplicação do seu método “etnopoético”, de antropologia poética, quer dizer, de justaposição de ciência e poesia. Sublinhou-se “peça”, porque o “objeto” que se vai mostrar (Segunda-feira, 12 maio, 21h30, Cinemateca-Museu do Cinema) baseia-se numa montagem de fotografias

tiradas em Sesimbra pela sua companheira Leonor Mau. Alfred Ehrhardt (1901-1984), músico, pintor, fotógrafo e cineasta premiado, filma em Portugal várias películas a convite de diversas entidades oficiais. Em 1955, inclusive, o Ministério da Educação Nacional estreou no cinema Império este documentário, então intitulado *Portugal, Um País Junto ao Mar*. A versão que vai ser exibida e que encerra o PANORAMA (15 Maio, 21h, Cinema S. Jorge), contudo, é proveniente da Alemanha e propriedade da Fundação Alfred Ehrhardt, pois segundo informação fornecida pela Cinemateca Portuguesa, que possui material das filmagens de Ehrhardt, existem sérias dúvidas da fidedignidade desse material em relação ao original, seja pelos nove minutos a mais que possui, seja pela tradução provavelmente livre do comentário em português que acompanha o filme, feita por Orlando Vitorino.

Jogo do Pau em Bastos (8'), *Uma Malha em Tecla* (22'), *Romaria do Salvador do Mundo* (15'), *Tourada em Forcalhos* (24'), *Romaria de S. Bartolomeu do Mar* (21'), *Apanha do Sargaço em Castelo de Neiva* (12', s/som) e *Pesca de Arrasto em Torreira* (18', s/som), todos de 1970, são os filmes realizados por iniciativa do Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) de Göttingen, Alemanha, para o seu projeto de *Encyclopaedia Cinematographica*, nos quais colaboraram Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, do então Centro de Estudos de Etnologia (CEE). O destaque que se pretende dar a estes filmes (12 maio, sessões das 19h30 e 21h30, Cinemateca-Museu do Cinema), uma seleção entre os catorze registos existentes no Museu Nacional de Etnologia (MNE), decorre não só da oportunidade de os exibir fora do contexto em que têm permanecido – nos arquivos do MNE e apenas visionados por um público especialista interessado, maioritariamente investigadores académicos – como também decorre, Catarina Alves Costa realça isso mesmo no capítulo da sua tese de doutoramento aqui adaptado e publicado (secção 2.3), da sua influência na inscrição do filme etnográfico em Portugal, ou ainda da sua relevância na história do filme etnográfico em geral, nomeadamente pelo que na época se entendia poder ser o uso do cinema em antropologia – sucintamente: a documentação etnográfica em filme deve preservar a unidade de espaço, de tempo e de grupo, bem como a obediência estrita à cronologia da ação, sendo inadmissível qualquer manipulação artificial na filmagem ou na montagem.

Percebe-se agora uma outra razão para a escolha deste olhar estrangeiro alemão e destes filmes: o seu cariz marcadamente etnográfico estabelece uma ponte direta com a outra rubrica do PANORAMA, os “Percursos no Documentário Português”, este ano dedicada a Catarina Alves Costa, cineasta com formação antropológica e uma ligação seminal ao IWF, onde esteve e pesquisou os seus arquivos, e que, já nos anos 1990, iniciou um percurso profissional marcante na produção dos filmes etnográficos em Portugal.

Chama-se ainda a atenção para a publicação neste Caderno (secção 2.4) de uma compilação de ensaios antropológicos de Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, especificamente elaborados para acompanhar os filmes realizados pelo IWF em colaboração com o CEE, reproduzindo-se assim o gesto académico então praticado, também inovador, pois só nos finais dos anos 1960 é que os estudos do Documentary Educational Resources (Universidade de Harvard) iniciaram a produção e distribuição de manuais escritos para acompanhamento de filmes etnográficos – estabelecendo um cânone que se prolongou pelos anos 1970.

As sessões do Tema em Foco deste ano são acompanhadas pela organização de um Debate (15 maio, 19h, Cinema S. Jorge) em torno do “olhar alemão sobre Portugal”, no qual se conta com a participação de Catarina Alves Costa (FCSH/Centro em Rede de Investigação em Antropologia), Joaquim Pais de Brito (MNE) e Manuela Ribeiro Sanches (FLUL/Centro de Estudos Comparatistas).

A terminar esta apresentação uma referência especial – que é um agradecimento sincero – à colaboração inestimável do Goethe-Institut Portugal, sem a qual não teria sido possível trazer a Portugal e exibir em condições (devidamente legendados) os filmes de Fichte e de Ehrhardt, bem como ao envolvimento do Museu Nacional de Etnologia, que muito generosamente dispensou as velhinhas e preciosas cópias em 16mm dos filmes do IWF.

João G. Rapazote
Equipa de Programação

2.2

(SUR)REALISMO ETNOGRÁFICO: OS PORTUGUESES DE ALFRED EHRHARDT E HUBERT FICHTE

MANUELA RIBEIRO SANCHES

Diretora do Centro de Estudos Comparatistas
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Claude Lévi-Strauss definiu o olhar etnográfico como o olhar distanciado por excelência. Olhar que assim deveria assegurar duas coisas a um tempo: por um lado, uma visão desinteressada que garantisse, se não a objetividade, pelo menos a isenção, a ausência de preconceitos, relativamente a sociedades distantes e distintas daquelas de onde o observador provinha; por outro, a conservação na memória da humanidade de um legado em vias de extinção.

Com efeito, desde os seus primórdios, que a antropologia foi tanto uma garantia de postular e defender a natureza comum a toda a humanidade, como, sobretudo, de estudar e fixar tradições ameaçadas: no caso da Europa, as sociedades rurais foram o seu principal objeto, desde as primeiras tentativas de Herder aos Irmãos Grimm, recolhendo fontes orais e outras tradições ameaçadas por uma industrialização crescente, assim contribuindo para o que, na Alemanha, viria a ser designado – até ao III Reich – de *Volkskunde* (a ciência do povo); no caso dos territórios não-europeus, o seu olhar distanciado virou-se para sociedades tão “primitivas” como, ou mais do que, as rurais na Europa, estas igualmente ameaçadas pelos efeitos destruidores não só da modernização, mas também da ação colonizadora, ou como era hábito chamá-la, “missão civilizadora”. A esse olhar distante e nostálgico chamaram os alemães *Völkerkunde* (a ciência dos povos), o plural a salientar, sobretudo, a importância das diferenças culturais face a uma civilização niveladora, mas ciência que não deixaria de escapar ao perigo de se erigir em vontade de poder, criando nomenclaturas e classificações estáticas, inventando grupos “étnicos” ou “tribais” totalmente distintos entre si, ou seja, reinando para dividir.

De resto, na Europa, os costumes das classes trabalhadoras urbanas seriam submetidos a processos semelhantes, o que levaria a que, posteriormente, se tivessem de inventar tradições nacionais por forma a unir uma população dividida ou por fidelidades mais locais do que nacionais ou por alianças crescentemente fundadas em programas sindicais e políticos internacionalistas. Surgiria assim a celebração de uma história e literatura nacionais, com os seus monumentos, hinos e heróis, as suas comemorações em massa – todos eles sempre postulados sob o signo da pureza e da autenticidade –,

culminando essa vontade de unificação nacional em duas guerras mundiais devastadoras para a Europa e o mundo, guerras de que os interesses coloniais não estiveram ausentes, antes foram determinantes, pesem embora as visões eurocêtricas que ainda silenciam essas interdependências que o processo colonial criou.

A nostalgia por uma autenticidade perdida voltaria a manifestar-se, também depois da segunda guerra mundial, quando novas migrações para a Europa se acentuaram, ao mesmo tempo que a massificação do consumo dava origem a culturas mais artificialmente pop – disse-se –, do que genuinamente populares. O que não impediria que, anos mais tarde, a celebração desse consumo se aliasse à nostalgia de um património genuinamente nacional, sobretudo a partir da década de 1980, em tempos de nomadismos pós-modernos, com a sua crítica de exílios e vanguardas modernistas, em conformidade com os interesses de novas classes ascendentes, até outras formas de nacionalismo e respetivo culto da autenticidade. Tendências que a integração no espaço comum europeu e, mais tarde, a consagração da livre circulação de bens e pessoas no Espaço Schengen viriam a reforçar, a mobilidade cosmopolita garantida por novas muralhas construídas em torno da Fortaleza Europa ou do Ocidente, as fronteiras, dentro e fora do continente, recrudescendo em pleno século XXI, com as suas crises identitárias, financeiras, económicas e políticas.

Estas considerações prévias são decisivas para se considerar os dois filmes a seguir abordados, *Portugal* de Alfred Ehrhardt (1951/52) e o ensaio foto-fílmico de Hubert Fichte (1968). Exemplos – distintos, é certo – de cinema etnográfico, eles não podem ocultar as premissas que questionam, a um tempo, a isenção desse olhar distanciado, bem como a autenticidade dos objetos que eles nos dão a ver, o que obriga a considerar o modo como o olhar da câmara constrói necessariamente o seu objeto, ou seja, tem de equivaler necessariamente a uma representação, que depende mais do observador do que do observado.

Que Portugueses são estes que Alfred Ehrhardt e Hubert Fichte nos dão a ver?

O filme de Ehrhardt, datado de 1951/1952, inicia-se com uma imagem do oceano que regressará no seu termo, como que parecendo prometer a representação de um país virado para o exterior, ligado a um mar imenso, pequeno país que assim se pensa enorme ou não pequeno. É a habitual ênfase nos descobrimentos, na vocação marítima do país, temas recorrentemente enquadrados pelas imagens habituais da Torre de Belém, dos Jerónimos, evocando tanto os nomes de Vasco da Gama – aqui estranha e equivocadamente associado à primeira circum-navegação –, quanto o esplendor e a ruína de Portugal, agora imobilizado num tempo que já não é o da Europa, ou seja, o da modernidade, do progresso. Mas este tema serve também de ligação para as imagens subsequentes, as de um porto e de um aeroporto ativos e modernos, Lisboa começando por ser descrita como plataforma internacional e europeia, imagens que, de imediato, irão contrastar com uma lota arcaica onde se regateia o peixe, então ainda abundante, mas sobretudo com as varinas que percorrem a cidade, sob o olhar vigilante da polícia que zela pelo calçado obrigatório.

Lisboa é, a partir de então, predominantemente dada a ver nos seus traços históricos, tradicionais, mais “autênticos” — leia-se, com os seus habitantes arcaicos, os seus bairros populares —, Medina europeia, com as suas ruelas escuras e obscurantistas, em contraponto com o esplendor do Terreiro do Paço. Cidade, finalmente descrita como limpa e branca, sem indústria, Lisboa surge “coroada” por um castelo de S. Jorge medieval, descrito em voz-off, segundo a retórica nacionalista, como símbolo da “Reconquista”, ignorando-se a sua restauração sob o Estado novo.

As imagens passarão a repetir esta ideia de um país adormecido sob o seu passado, impressão anteriormente interrompida pela alusão, fugaz, — expectável num discípulo da Escola do Bauhaus — à arquitetura modernista, imagens logo sucedidas pelas da vendedora de flores, transportando, tal varina, a sua mercadoria num cesto à cabeça, antecipando imagens mais cruas da exploração do trabalho feminino, que, mais adiante, o filme explica através da influência árabe. Os espaços não-europeus, a África, irrompem constantemente sob várias formas, seja a do clima ou da arquitetura, no Sul, seja sob a forma de práticas arcaicas, diz-se “primitivas”, o país reduzido a uma ruralidade anacrónica, sem qualquer mecanização, a exploração agrícola baseando-se exclusivamente no trabalho manual humano ou na utilização de animais, como sucede nas encostas do rio Douro, com as suas vindimas e os seus barcos rabelos, até às ceifas no Alentejo, passando pela pesca ou pela colheita ancestral do sargaço, a industrialização rudimentar reduzindo-se às conservas de sardinha, ao vinho do porto ou à transformação da cortiça.

Mas a referência, neorrealista, ao esforço e à miséria das populações nunca é denúncia, amansadas que surgem as imagens pelo enquadramento bucólico, a ênfase na alegria dos cantares durante o trabalho, sem que qualquer acidente venha perturbar o tempo imóvel de um país isolado do mundo, país parado numa tradição ancestral que os trajos típicos, sobretudo os minhotos, vêm reforçar. País vivendo em devoção católica, o seu saber e cultura aparecem reduzidos à Universidade de Coimbra — uma das mais antigas da Europa, sublinha-se —, com estudantes de trajo académico, passeando por uma cidade praticamente deserta que, como todas as outras povoações, desde a aldeia alentejana adormecida sob um sol implacável até à Lisboa limpa de automóveis e do burburinho das grandes metrópoles, parece ter resistido a qualquer modernização.

A repressão política não é abordada, a peregrinação e devoção a Fátima, em que se entoam vivas à nação e à religião, confirmam a impressão de um país bucólico, leia-se resignado, a vida local reduzida a uma luta quotidiana pela sobrevivência. As imagens pausadas apenas ganham alguma trepidação quando retratam touradas à portuguesa, a montagem hábil a reforçar o suspense. Em suma, o olhar etnográfico é o de um cinema que parece dedicar-se à tarefa de captar algo que faz parte de outro tempo, um tempo que lhe recusa uma coetaneidade (Fabian) com a Europa civilizada, a película registando uma cultura antes que ela se esboroe face às exigências da modernização.

Para quem tenha nascido nos anos 1950 em Portugal, estas imagens não deixam de recordar um tempo passado, tempo feito de memórias, nem sempre agradáveis, de infância, imagens que dificilmente se distinguem das representações que o Estado Novo fazia do país, difundidas através de livros obrigatórios, celebrando um país de descobridores, rural, pacato e devoto, com divisões estritas dos papéis de género

— um deus, uma pátria, uma família. Com efeito, a voz-off, só aparentemente neutra, raramente se permite um comentário distanciador. Silencia-se a ditadura e a iliteracia das populações — pobres mas honradas, como se lê na inscrição de um barco rabelo. Ignoram-se as migrações internas e para o exterior, nomeadamente o início do êxodo para França, que se reforçaria ao longo de toda a década de 1950, bem como as migrações menos desejadas, mas tornadas inevitáveis, desta vez, com apoio oficial, para as colónias. Habitando um arcaísmo que só a situação geográfica do país, distante dos grandes centros europeus parece justificar e explicar, os portugueses surgem tais bons selvagens, mas sem que possam servir de alternativa eficaz a uma modernidade decadente: o lugar de potencial paraíso turístico ou de refúgio da trepidação civilizacional para cansados da Europa ou reformados de visto dourado ainda estava por vir.

É uma representação radicalmente diferente a que Hubert Fichte oferece de Portugal, agora já em finais da década de 1960. Demorando-se, embora, nos traços arcaicos que caracterizam a povoação de Sesimbra, onde o etnopoeta viveu durante algum tempo com a sua companheira, a fotógrafa Leonore Mau, o Portugal aí representado não surge como um lugar parado no tempo. Sucessor do surrealismo etnográfico, Fichte praticou a observação atenta das culturas marginais da sua Hamburgo natal, seduzido precisamente pela cultura de massas, a cultura pop, que tanto assustava as elites intelectuais, com o seu receio da contaminação, do mesmo modo que praticou a impureza na sua escrita e a buscou em diferentes manifestações culturais, das mais próximas às mais distantes. O que caracteriza o ensaio visual de Fichte e Mau, é precisamente a justaposição inesperada de imagens e de voz-off, ambas sempre em divergência, o olhar distanciado, mas empático, possibilitado através quer do texto lido, quer das imagens que apontam para pequenos pormenores irónicos que só a decifração atenta do filme permite reconhecer. É o caso da tabuleta que anuncia tratamentos de pele e de sífilis, em prédios exibindo azulejos típicos, enquanto a voz-off nos informa acerca das precárias condições de habitação dos habitantes de Sesimbra; são as alusões à mobilidade destes “indígenas” retratados como coetâneos, recusando-se a imagem e o texto a silenciar aquilo que não confirma a unidade orgânica de uma cultura, a “autenticidade” de um mundo primitivo em decomposição. Aqui não há lugar para nostalgias, antes se tenta decifrar o quotidiano e as práticas culturais que ele exige, reinventadas segundo as circunstâncias históricas, económicas e políticas.

Se o filme de Ehrhardt parece silenciar deliberadamente o Estado novo, aqui o ambiente opressivo surge recorrentemente, seja através das imagens discretas mas não menos eloquentes de dois guardas republicanos sob o casario branco e luminoso de Sesimbra, seja da referência explícita à atmosfera de censura constante, à tortura, o que leva a que a superfície tenha de ser lida com tanto mais atenção para se encontrar o que uma imobilidade, só aparente, no tempo, oculta. A representação não se limita ao retrato de casas e costumes arcaicos, mas encontra uma concretização na referência a circunstâncias concretas, precárias, de habitação, à dificuldade em se sobreviver face a impostos elevados e outros encargos, em prosseguir-se estudos e sonhos, situação agravada pela longa, aparentemente interminável, guerra colonial, invisível nas imagens, mas presente tanto nas memórias e vivências dos habitantes como no texto que as completa, mais do que as comenta ou contraria.

Não se trata, contudo, de documentário militante, contendo uma denúncia que poderia raiar o paternalismo. Pelo contrário, apesar da distância crítica, o espetador não pode deixar de se identificar com as contradições, os imponderáveis, as injustiças, as pequenas alegrias e os dissabores que compõem a vida quotidiana dos retratados, que a justaposição entre texto e imagem encena e reforça. Nunca os “nativos” são aqui descritos sob um nome coletivo, nem tão pouco personalizados, sendo-lhe antes atribuídos nomes hipotéticos – os protagonistas podem-se chamar João António, Joaquim, Manuel, conhecido por Manel. Se a turista sentada na praia, sob o olhar tão só de um local, não contamina a representação da faina piscatória, também o radar que o navio transporta revela que tradição e modernidade não têm de ser vistas como opostas, do mesmo modo que muitos dos habitantes, que veem regularmente televisão ou vão ao cinema, já poderão ter estado em África ou em Paris, tal como as raparigas trabalham na indústria hoteleira, como empregadas de limpeza, enquanto os seus irmãos sonham em ser cabeleireiros, atores de cinema ou criados no Ritz. E refere-se explicitamente o modo como, sob o idílio aparente de uma pequena vila sem história, se escondem segredos idênticos às das grandes capitais, com prostíbulos e adultérios clandestinos, como o narra a voz-off em contraponto com as imagens recatadas de fotógrafo de ocasião.

Filmado em 1968, ano em que a primavera marcelista se viria a iniciar, e com ela turbulências estudantis que apenas ecoavam remotamente o que nesse mesmo ano se passava noutras cidades pelo mundo fora, o filme de Fichte e Mau, embora não aludindo a estas questões, deixa que elas perpassem numa narrativa, como que titubeante, feita aos soluços, sem fio condutor que a una a não ser a experimentação com a imagem, som e montagem inesperada e contraditória, o que permite várias interrogações acerca do seu “objeto”: ou seja, a possibilidade da representação transparente da realidade, da autenticidade, ou de uma cultura enquanto algo de exótico e parado no tempo, isolada de qualquer contexto e indiferente à mudança. Mudança que assim é plenamente integrada neste retrato subtil, mas não menos hermético, de um Portugal sobre o qual podemos sorrir, distanciados que dele nos encontramos, mas nunca lamentar que tenha desaparecido.

Mas, acima de tudo, fica o puro prazer das imagens e dos sons que a enunciação de nomes infinitos de peixes parecem suscitar no narrador, nomes desligados do seu referente, que o espetador, em Portugal, redescobre, familiares, mas inesperadamente estranhos.

2.3

OS FILMES ETNOGRÁFICOS DE ARQUIVO: A RELAÇÃO COM O INSTITUTO DE GÖTTINGEN*

* Este texto é, com ligeiras adaptações, um excerto da minha tese de doutoramento *Camponeses do Cinema: a Representação da cultura popular no cinema português entre 1960 e 1970*, defendida em Setembro de 2012 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

CATARINA ALVES COSTA

Os filmes feitos no Verão de 1970 pelo Institut für den Wissenschaftlichen Film, IWF, só podem ser entendidos como fazendo parte de um percurso que começou com a equipa de que fez parte o etnólogo Jorge Dias, fundador da moderna Antropologia portuguesa. Este grupo de etnólogos fez o seu primeiro registo fílmico de 16 mm no ano de 1961, data em que curiosamente Manoel de Oliveira se encontrava também em Curralha a filmar o “seu” auto popular. De todo o modo, os primeiros estavam a ser produzidos num momento histórico em que a etnologia e o cinema, enquanto territórios de partilha de um discurso aliado a uma prática, pareciam andar de costas voltados. Os protagonistas deste texto são, portanto, os etnólogos e museólogos portadores de um discurso construído a partir da Etnologia. O meu objetivo aqui é analisar o contexto teórico e formal do filme etnográfico alemão, explicitando uma tendência geral de uma certa Etnologia europeia folclorista e a forma como esta utilizava os registos visuais. Desta forma, pretendo particularizar a agenda bem precisa desta campanha de rodagem estabelecida entre a equipa de etnólogos alemães e portugueses, no Verão de 1970.

Nos filmes feitos em colaboração com os alemães de Göttingen, tal como nas experiências anteriores deste grupo de etnólogos portugueses, a técnica usada era a do registo em direto, embora o constrangimento e regras de uma filmagem sistemática e científica não permitissem, por exemplo, a captação de diálogos e da palavra, a não ser em som ambiente, impercetível. Estes foram, assim, produzidos numa campanha intensiva, organizada previamente: em vinte dias, durante o Verão de 1970, Benjamim Pereira e Ernesto Veiga Oliveira organizaram e acompanharam intensamente a rodagem de 14 documentários que decorreram em Trás-os-Montes, do Barroso à Serra Minhotá, no Litoral, Beira e Alentejo, todos feitos com película de cor e som síncrono. Os dois etnólogos definiram, à partida, quais seriam os locais e as situações que deveriam ser filmadas, contactaram quando possível os locais, tendo feito um calendário de rodagem apertado e organizado.

Para isso, tomaram as romarias enquanto pontos fixos, com uma data certa, e em torno da mesma região aproveitaram para filmar tecnologias consideradas importantes. A partir da romaria de Salvador do Mundo filmaram a cozedura de pão em Perafita, a pisoagem do burel em Tabuadela e o jogo do pau em Celorico de Basto. A partir de S. João d’Arga e S. Bartolomeu do Mar, a apanha do sargaço, do moliço, e a pesca

da xávega. A partir da tourada em Forcalhos, a olaria em Malhada Sorda, que já tinha sido registada anos antes por Benjamim Pereira. Do Alentejo ficou documentada, apenas, uma tourada em Cuba. Em termos de conteúdos, todos os filmes tratam a cultura popular e quanto à distribuição geográfica, privilegiaram as zonas nortenhas, quer do interior quer do litoral. Do Algarve, por exemplo, não consta nenhum registo. A seleção temática, segundo afirma o próprio Benjamim Pereira, «subordinou-se sobretudo ao critério de uma *etnografia de urgência*». Na verdade, alguns dos temas registados são já documentos de práticas culturais que se extinguíram, designadamente o sistema de debulha do centeio, filmado numa aldeia de Celorico de Basto e a pisoagem do burel, num pisão da serra do Barroso (Pereira, 1994: 125). Tratava-se, portanto, de fazer uma reconstituição encenada de uma situação anterior, à semelhança de toda uma série de realizadores de filme etnográfico, como, por exemplo, Asen Balicki, que recriara a vida dos *inuit* para fins pedagógicos.

Benjamim Pereira mencionou-me alguns problemas que fazem com que estes filmes de colaboração com o IWF não correspondam totalmente àquilo que eram as ambições que os portugueses tinham em mente: limites técnicos, problemas de relacionamento com o *cameramen*, conceitos diferentes do que é pertinente registar num documento etnográfico. Por outro lado, referiu-me que o seu desejo era que estes filmes fossem diferentes dos feitos por eles, com uma «perspetiva mais envolvente e sem isolar os fenómenos de forma tão estrita». Os etnólogos portugueses viviam à época uma espécie de ambiguidade. No caso dos filmes dos alemães, sentiam que o aspeto lúdico, festivo, e algum contexto sonoro, expressivo, e ambiental, de que o filme dá conta, ao contrário dos outros materiais, ficavam a faltar. Por outro lado, o rigor na descrição das tecnologias a que se habituaram – justamente pela integração de texto e desenho – nem sempre era cumprido pela equipa que vinha de fora. Esta ambiguidade esteve sempre presente na forma como o grupo usava a câmara e permaneceu ao longo do tempo pela criação de limites artificiais e discursivos que retraíram as possibilidades de experimentação que eram vistas como do domínio do artístico, ou do poético, e portanto largamente reprimidas.

Os dados que foram anotados no livro de registos do arquivo do Centro de Estudos de Etnologia mostram como estes filmes funcionavam, antes de mais, enquanto unidades descritivas. Por exemplo: *Ílhavo; Cestaria de Verga*, cor, 9 min, 1960. O importante é o título, que remete linearmente para o conteúdo e o local, as especificidades técnicas e, por vezes, a data. No caso dos filmes feitos em colaboração com o IWF temos ainda a província, unidade considerada equivalente ao campo “grupo étnico” da enciclopédia cinematográfica de que, como veremos, fazem parte estes filmes. Tomemos um exemplo: *Feira anual e tourada em Cuba*, Alentejo, 16 min, 1970.

Estes filmes são portanto como que unidades que permitem anotar, conservar, repetir uma imagem de modo a poder analisá-la detalhadamente. A influência direta na forma de filmar da equipa de Jorge Dias do projeto do Instituto de Filme Científico alemão é uma questão que deve ser ponderada. A agenda teórica e metodológica do grupo de etnólogos portugueses – de que fazia parte Margot Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamim Pereira – adequava-se ao projeto que o IWF tinha, então, de produzir: uma enciclopédia cinematográfica. Os seus pressupostos estavam já devidamente assimilados na forma como Margot Dias filmara em 1958 ou como Benjamim Pereira o iria fazer dois anos mais tarde. Se, por um lado, ao darmos aqui o contexto do filme etnográfico alemão, ele nos permite explicitar uma tendência geral de uma certa etnologia europeia folclorista e da forma como esta utilizava os registos visuais, torna-se por outro lado necessário

particularizar a agenda bem precisa da *Encyclopaedia Cinematographica*. Para tanto, há que remontar aos inícios do IWF e do estabelecimento, no pós-guerra, da coleção.

Nos inícios de 1950 o IWF surgia da sombra da instituição que o precedeu, o RWU (Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht), que tinha funções educacionais, produzindo filmes científicos para o ensino universitário. A ideia de que o filme podia ser usado no ensino remonta, na Alemanha, aos anos 1915 a 1917, a partir de uma norma curricular do Ministério da Educação. O RWU tomou, no entanto, a partir de 1936, como nova atividade a produção e realização de filmes, com um departamento dedicado especificamente à etnografia, cobrindo os dois territórios do *volkskunde/folklore* e do *volkerkunde*, tendo produzido uma série de filmes sobre costumes *folk* alemães, uma temática querida do regime nazi alemão (Husmann, 2007: 385). Durante a guerra, e devido aos bombardeamentos, todo este material acabou por ser deslocado para uma pequena aldeia perto de Göttingen, Hockelheim, onde as autoridades britânicas, logo em 1945, permitiram que o trabalho fosse continuado. Quatro anos mais tarde, o acervo seria transferido para junto da cidade universitária de Göttingen e, finalmente, em 1956 foi nomeado IWF. O antropólogo Gunther Spannaus, contratado pelos aliados britânicos, foi o responsável pelo filme etnográfico dentro desta instituição desde o fim da guerra até 1960. Foi Spannaus que idealizou a enciclopédia e a ideia de uma coleção de documentos em película que seriam feitos de acordo com regras científicas estritas «transformando o filme, um meio manipulador e cientificamente suspeito, numa metodologia exata que servisse os estudos comparativos». Este conjunto passou, então, a ser denominado *Encyclopaedia Cinematographica* (EC).

Fundada em 1952, a EC trabalhava para filmes cobrindo três áreas: Biologia (que incluía a zoologia, botânica e microbiologia), Etnologia e Ciências Técnicas, tendo sido definida no texto inicial que a designava como: «um arquivo geral de filmes científicos em que cada filme individualmente é gravado de um modo sistemático permitindo construir um sistema complexo. A enciclopédia é planeada de forma a conter uma grande aproximação à realidade» (Husmann, 2007: 387). As pequenas unidades poderiam assim ser cruzadas entre si em investigações comparativas, num modelo positivista que associa as ciências humanas às naturais: num dado grupo étnico filmavam-se diversas atividades, as quais poderiam ser comparadas com outros grupos étnicos, e cada filme monotemático era como que um tijolo no edifício da enciclopédia. Esta categoria do grupo étnico ou *etnia* assentava na aceção usada pela etnologia clássica, de que cada cultura, ou cada grupo a que antes se chamou um *povo*, podia ser simplesmente entendida como uma unidade que era tomada como natural, internamente indiferenciada.

Assim, a secção de etnologia da EC tinha filmes feitos em todos os continentes. Em relação à Europa, com registos geralmente centrados na tradição e na ruralidade, a enciclopédia divide-se entre a Central Europe (Baden, Bavaria, Lower Saxony, Lombardi, Tyrol), Southeast Europe (Yugoslavia, Kosovo, Romania), Southwest (Portugal), Northern Europe.¹

É portanto neste quadro internacional que se podem enquadrar os filmes feitos em 1970 pelos etnólogos do grupo de Jorge Dias, em colaboração com os alemães. Desta relação nasceu um conjunto de trocas de filmes e de conhecimentos entre Lisboa e Göttingen. Sabemos que, em 1971, o arquivo do Centro de Estudos de

¹ Para consulta dos estatutos da EC e detalhes da coleção ver os catálogos / index da EC, 1971, 1974, 1976, 1983 disponíveis na biblioteca do MMNE.

Antropologia Cultural (CEAC) tinha um total de 101 filmes do IWF, relativos a várias culturas e países, dos quais 36 foram comprados pelo centro em 1961 e 1962. No Museu Nacional de Etnologia, encontramos uma correspondência intensiva entre esta equipa de etnólogos e o IWF. As cartas que são, no início, entre Margot Dias e Úrsula Steinbrecher, passam a ser a partir de 1973 entre Veiga de Oliveira e G. Wolf. É nesse ano que Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira são nomeados para fazer parte do grupo extenso dos Diretores de Arquivo Parcial. Anualmente, era feito um relatório onde constava o crescimento do arquivo, o número de filmes que se tinham emprestado, etc. O futuro Museu de Etnologia, em embrião, estava pensado como o lugar físico de arquivo destes filmes. Como escreve Veiga de Oliveira aos alemães, em 1973, “only after the the building of the ‘Volkerkunde Museum’ of Lisbon (where the CEAC, headquarters of the Teil Archiv (arquivo parcial) of the EC for Portugal will be installed), shall we be able to give complete satisfaction to the obligations inherent to such archive”.²

A equipa participava assim, dos Meeting of the Editorial Board and Directors of Archives of the EC. Nas comemorações dos 20 anos da EC (1972) participaram, segundo esta documentação, representações de 19 países, e a enciclopédia contava com 422 colaboradores de 28 nações. Segundo testemunho colhido no relatório da deslocação a Göttingen elaborado por Benjamim Pereira: “a despeito de se situarem fora da nossa alçada profissional, assistimos a todas as sessões de Biologia, Medicina e Ciências Técnicas, dado o seu excecional interesse, e pudemos avaliar a extraordinária importância do cinema como meio de investigação e elemento pedagógico essencial, mormente para os casos em que não se dispõe de laboratório de pesquisa devidamente apetrechado”. Os autores do relatório enfatizam, no que se refere à etnologia e etnografia, uma comunicação a que assistiram, na qual se preconizava “a utilização do filme como complemento demonstrativo da função das peças expostas nos museus etnográficos e fora de uso na vida real – que aliás nós próprios tínhamos posto já em prática aquando da exposição ‘Povos e Culturas’, levada a efeito pelo Museu de Etnologia do Ultramar em Abril/Junho do ano corrente”.

No encontro dos 20 anos da enciclopédia, Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira mostram o filme *O Jogo do Pau em Basto*. Segundo o relatório elaborado pelos dois etnólogos, “todos os filmes apresentados foram, sem dúvida, de excelente qualidade técnica e científica, e longamente aplaudidos no final. O nosso, além disso – caso único na reunião –, foi mesmo interrompido três vezes com aplausos.” A participação de Benjamim e Ernesto nestas conferências, segundo o relatório, “atestou a ação do Centro de Estudos de Etnologia no ‘programa de urgência’ de recolhas dos factos culturais, lançado pela EC e amplamente posto em relevo neste certame.” Mais uma vez, os filmes eram tomados como uma componente essencial no que respeita à possibilidade de usar diversas ferramentas de pesquisa e arquivo com vista à constituição de coleções museológicas. Após a reunião, “e aproveitando o facto de nos encontrarmos numa região central da Europa, deslocámo-nos, à nossa custa, a várias cidades da Alemanha, Inglaterra e França, para visita e estudo de museus etnológicos, no que concerne aos objetos que constituem o seu acervo, e também à sua organização, sistemas e processos de registo, arquivo, documentação, armazenagem e conservação, e ainda materiais e técnicas de exposição”.³

2 Esta carta tem a data de 5 de Setembro de 1973.

3 Lisboa, 3 de Novembro de 1972, assinam, EVO e BP.

Finalmente, note-se ainda que o futuro Museu de Etnologia viria a ter um arquivo de frio em que se guardavam as latas de película, depósito este que chegou a albergar vários filmes de António Campos. Junto com a correspondência estavam, em folha manuscrita por Veiga de Oliveira, especificações sobre a forma como se guardam os filmes no IWF: “temperatura 18°”, “caixas metálicas pousadas horizontalmente” etc. Quanto à metodologia e técnica a usar nestes registos, ela estavam bem definidas à partida, por uma série de regras:

The films had to have a high scientific quality. This depended largely on the degree in which they reproduced *reality*. To best do so, the filmming process had to be ‘scientifically controlled’ as much as possible: No staging or acting! No interference of the filmmaker with the activities being filmed! Detailed documentation of all aspects of the filming process! In the post-production, strict editing rules had to be obeyed, no manipulation of the scenes by re-arranging chronology or adding disturbing elements such as commentary or music was allowed. All this was done in order to gain scientific quality, but for anthropology this meant such rules strongly limited the possible range of film topics. As a consequence, all films of the EC deal with material culture, food production, dancing or the visible parts of rituals. (Husmann, 2007: 388)

Este era, portanto, uma espécie de regulamento que deveria ser seguido pelas equipas que, por todo o mundo, produziam unidades temáticas para o IWF. Um dos conceitos centrais da EC era a ideia de responder não à pergunta que antecede a consulta de um texto “o que é que sei sobre um objeto?”, mas antes “como posso entender o objeto, através do seu movimento?”. Trata-se de “empregar as possibilidades da cinematografia que consiste em fixar pela imagem fenómenos em movimento, devolvendo esses processos mesmo quando invisíveis ao olho humano”. Geralmente, não era gravado nenhum som, para evitar uma “ambiguidade mesmo que não intencional”, sendo usado apenas quando “forma parte integral do filme, por exemplo, nas danças etnológicas, em sons produzidos por animais, e casos similares” (Wolf, 1972: 4-5). Esta conceção liga-se, como referimos, a uma colagem da etnologia às ciências puras e às formas de classificação e armazenamento que o efeito enciclopédico produz.

Com o tempo, as regras começam a flexibilizar-se, em especial com Peter Fuchs, antropólogo e realizador que se torna editor da enciclopédia a partir de 1975, até 1995. Em 1972 o IWF comemora 20 anos, numa série de eventos onde terão participado os portugueses. Na edição trilingue (alemão francês e inglês) do programa desse evento, G. Wolf afirma:

«Twenty years of work on the encyclopaedia and 2000 films can merely be the beginning. We believe it is a good one. From time to time, scientists have called the work of the encyclopaedia a ‘stadium generale’ in which the idea of the ‘universitas literarum’ still lives. We should accept this recognition as a commitment for the work of the future». (Wolf, 1972: 3)

O que é fascinante no projeto da *Encyclopaedia Cinematographica* é o facto de nela convergirem uma série de aceções não só do que se deve registar, mas também da forma como se devem organizar estes registos, e, mais ainda, de como uma metodologia detalhada terá de ser cumprida na formulação de cada filme, tudo isto com vista à elaboração de um “arquivo” que contenha o mundo físico e natural, assim como a cultura.

Como compartimentos de uma enorme câmara frigorífica, trata-se de congelar parcelas da vida humana num processo que não tem, nunca, um fim à vista. É esta intenção de *arquivo*, ou seja, de produzir *documentos* que assumidamente servirão para aceder a um mundo que desapareceu que se pode discutir aqui, pois nela se inscreve, de forma explícita, o *corpus* de filmes que trabalho neste texto. Os documentos que a EC cria só podem ser hoje olhados por nós como o produto de uma atitude e de um trabalho sobre a cultura e não tanto como registos efetivos e lineares do mundo. Como afirma Le Goff:

A história, na sua forma tradicional, visava ‘memorizar’ os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falar esses traços que, por si próprios, muitas vezes não são verbais ou dizem em silêncio coisas diferentes do que dizem. Nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e que, onde se decifravam traços deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer no recorte vazio aquilo que os homens haviam sido, desdobra uma massa de elementos que se trata de isolar, de agrupar, de tornar pertinentes, de pôr em relação, de constituir conjuntos. (1996: 546)

Apesar disto, como sabemos, e para além da origem institucional diversa dos filmes feitos para o Instituto de Göttingen por relação aos realizados por Benjamim Pereira e Veiga de Oliveira, existem diferentes estratégias associadas ao filme etnográfico de arquivo. Alguns revelam tentativas de incorporar uma maior complexidade e um contexto social, outros de filmar variações de uma mesma técnica, outros ainda estão ligados a um objeto que se vai retirar do contexto e musealizar, e que é necessário registar antes de deixar de ser usado. Há casos de filmes onde se registam objetos que só podem ser entendidos dentro de um conjunto de desenhos e fotografias, vários que têm um contexto dado pela escrita e registam o que estava profusamente estudado (como o ciclo do linho). Finalmente, filmes que tentam construir um objecto *autónomo*, não correspondendo a nenhuma pesquisa elaborada especificamente sobre aquele tema em textos, desenhos ou fotografia, mas que revelam um interesse genérico por uma temática, como o pastoreio. Embora seja difícil discernir uma estratégia unificadora, sei agora que nenhum destes registos é fruto do acaso, da contemplação ou do registo amador. Todos são o resultado de circunstâncias e interesses particulares dos etnólogos que os pensaram. No entanto, à medida que fui tentando inserir as temáticas e o tratamento visual dos filmes nas problemáticas gerais que ocupavam os investigadores e as suas agendas de pesquisa comecei a discernir melhor o seu carácter e a sua importância para entender o modo como o mundo era olhado do ponto de vista de um cinema etnográfico de arquivo.

BIBLIOGRAFIA

HUSMANN, Rolf, 2007, “Post-War Ethnographic Filmmaking in Germany. Peter Fuchs, the IWF and the Encyclopaedia Cinematographica”, Engelbrecht, Beate (ed.) *Memories of the origins of ethnographic film*. Frankfurt am Main: Peter Lang, Europaischer Verlag der Wissenschaften.

LE GOFF, J. 1996, *História e Memória*. Campinas: Unicamp.

PEREIRA, Benjamim, 1994, “Três filmes etnográficos sobre Portugal”, *Ethnologie du Portugal: unité et diversité. Actes du Colloque*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 125-137.

WOLF, Gotthard, 1972, *Folheto 20 anos do IWF*. Edição trilingue (alemão francês e inglês). Lisboa: Arquivos do Museu Nacional de Etnologia.

2.4

COMPILAÇÃO DOS TEXTOS CIENTÍFICOS QUE ACOMPANHARAM OS FILMES GÖTTINGEN / MNE

O JOGO DO PAU EM PORTUGAL¹



Versão originalmente publicada em “Festividades Cíclicas em Portugal”, de Ernesto Veiga de Oliveira, pp 319-336, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984.

O jogo do pau é uma técnica de luta, em que a arma é um simples pau direito e liso, da altura aproximada de um homem, empunhado e manejado adequadamente por cada um dos contendores, que com ele procuram por um lado atingir o ou os adversários, e por outro defender-se dos golpes por este ou estes desferidos.

O jogo do pau, nestes termos genéricos, foi conhecido em muitas partes, nomeadamente no Extremo Oriente - Índia, China, Japão, Tailândia, Vietname, Afeganistão - e em vários países europeus, como por exemplo Portugal, Espanha, França e Inglaterra. Neste último, tal jogo - que era próprio da gente e da cultura campestres - levava o nome de quarterstaff, que designava também a sua arma específica - um pau robusto, com cerca de 2 m de altura, que se empunhava e manejava, com duas mãos; e, tal como veremos com o jogo português, ele revestia a dupla forma de um combate e de um desporto².

¹ *Geographica*, 32, Lisboa, 1972, págs. 52-77. Este texto, em versão alemã (trad. de Jeanne Adler), acompanha o filme realizado pelo Instituto do Filme Científico, de Göttingen, em colaboração com o Centro de Estudos de Etnologia, N° E 1867, intitulado *Stockspiel in Basto*, e publicado em *Institut für den Wissenschaftlichen Film*, Sektion Ethnologie, Série 9, n° 38, Göttingen, 1979.

² Cfr. R. J. Mitchell & M. D. R. Leys, *History of the English People*, 1950, pág. 166; e também *The Oxford English Dictionary*, Oxford, 1964; *Oxford Dictionary of English*; *Pocket Oxford Dictionary*; *Webster Collegiate Dictionary*; *Chambers 20th Century Dictionary*; e *Annandale's Dictionary* - s.v. «Quarterstaff».

Em Portugal, esse pau, ou varapau, não é porém apenas o elemento específico de tal jogo ou luta: ele faz - e sobretudo fazia - parte da indumentária normal do homem do campo, associado essencialmente às suas deslocações a pé e também a cavalo, como companheiro e apoio, e sobretudo como arma elementar para se defender de eventuais agressões, de gente e de animais.

Como arma, de ataque ou defesa, o pau é uma forma tão simples que a etnologia em geral não o inclui na categoria das «armas que se seguram com as mãos». Contudo, em Portugal, desenvolveu-se uma técnica tão rica e tão perfeita do seu manejo, que se pode dizer que o pau sobreleva todas as demais armas daquela categoria, e que um bom jogador de pau não receia a luta com qualquer adversário que use outras armas³. Põe-se assim o problema de saber se o uso do pau como arma representa apenas um aspeto do uso do pau como implemento de carácter geral, ou se, pelo contrário, o uso do pau em geral representa a ampliação a outras funções daquilo que primeiramente e basicamente era unicamente uma arma.

Na Galiza (onde o pau e o jogo do pau se conhecem em termos semelhantes aos que aqui vemos, parecendo mesmo terem ali sido levados por portugueses), o varapau, nas palavras de Lorenzo Fernandez, era «o companheiro dos moços rondadores, dos viandantes ao longo dos caminhos, dos pastores no alto dos montes; o seu ofício era múltiplo: no caminho era uma ajuda, ora a subir as encostas ora a descê-las, descansando-se nele o peso do corpo; quando um regato cortava a vereda, saltava-se por cima dele apoiando-se no varapau. O pastor no monte e o feirante na feira carregavam nele o seu peso, aliviando assim deste as pernas; também o pastor tangia com ele o gado e, quando era preciso, afugentava o lobo, tanto em defesa própria como na do gado que lhe estava confiado»; e «só se largava de mão enquanto o moço conversava com a sua moça na lareira da casa desta; então o pau ficava à porta, para indicar aos outros que nada tinham que fazer ali»⁴.

O pau era de uso exclusivamente masculino⁵ e na Galiza «o rapaz tinha-se por moço quando arranjava o seu varapau, e ia de ronda com os outros; era assim como ser armado cavaleiro».

O jogo do pau teve em Portugal uma expansão e uma importância muito grandes até tempos recentes. Distinguímos duas áreas principais em que ele se praticava: uma área nortenha, compreendendo as províncias de Entre Douro e Minho, Beira Alta e Beira Litoral; e outra ao sul, compreendendo o Ribatejo e parte da Estremadura, incluindo Lisboa.

Por outro lado, sob o ponto de vista da sua natureza e significado culturais, e contexto geral em que se integrava, o jogo do pau apresentava-se sob duas formas totalmente diversas, às quais correspondem, sob alguns aspetos, outros tantos tipos de jogo: 1) o jogo-combate, que é uma luta propriamente dita e autêntica, tendo em vista dominar ou inutilizar efetivamente o ou os adversário; e 2) o jogo-desporto,

3 Veremos que há mesmo duas formas de jogar o pau; como combate e como desporto.

4 As referências e citações respeitantes à Galiza provêm do pequeno estudo de Xaquín Lorenzo Fernandez intitulado *O Varapau*, in «Cultura e Arte», página cultural de «O Comércio do Porto», ano VIII, nº 8, 10, III, 1959, págs. 5-6.

5 Camilo Castelo Branco, *Novelas do Minho*, 1º vol., Lisboa, 1971, «III – O Cego de Landim», págs. 162, menciona uma mulher, a Narcisa, extremamente varonil, que andava vestida de rapaz e se media com os mais gaiatos em duelos à pedrada, no jogo do pau e do murro.

torneio atlético e tema de espetáculo, combativo mas sem quaisquer intuítos agressivos, em que se pretende apenas pôr à prova e exibir dotes ginásticos e apuros de técnica e estilo a ver quem joga melhor. Estas duas formas não eram exclusivas de quaisquer das áreas que apontámos (excetuando Lisboa, onde só se jogava o pau como desporto); e, pelo contrário, tanto na área nortenha como no sul o pau jogava-se como forma de combate a sério e como torneio competitivo amigável, conforme as circunstâncias. Mas é fora de dúvida que enquanto na área nortenha o jogo-combate era uma forma normal e corrente, e aquela que dava verdadeiro sentido ao jogo do pau, na área do sul predomina marcadamente o jogo-desporto ou o torneio de exibição. Dentro de cada uma destas áreas e categorias, porém, notam-se certas diferenças de estilo e maneira de jogar, conforme as várias regiões ou o jeito próprio de cada um dos «mestres» ou jogadores⁶.

O jogo do pau na área nortenha. Como dissemos, o jogo do pau, na área nortenha, tem a feição predominante do jogo-combate, mais forte, duro e rude, e com características acentuadamente rurais; e os jogadores são os próprios homens do campo envolvidos em questão. Nessa área, o jogo-combate relaciona-se com as estruturas tradicionais da vida e da sociedade campesina, e corresponde ao período clássico e «heroico» desse tipo de vida, em que as diversas comunidades viviam fechadas nos seus valores locais próprios, os sentimentos possuíam uma violência que mal acatava entraves, e o policiamento dos costumes era pouco operante. As posições e rivalidades vicinais, produto de velhas querelas entre a gente de aldeias próximas, a partir de motivos mais ou menos graves, por vezes insignificantes - «mulheres, águas, cães» -, e exacerbadas por um sociocentrismo indiscriminado; os agravos e desavenças pessoais e familiares; os antagonismos políticos, espicaçados por um caciquismo fanático - cristalizavam em rancores que perduravam ao longo dos anos e se transmitiam às novas gerações, e que reclamavam desforço ou vingança, a dirimir pelos próprios interessados⁷ (ou, por vezes, por «matadores» ou «caceteiros» assoldados, que assaltavam «a matar», por conta alheia).

Vivia-se assim num estado em que as agressões e os ataques eram sempre de recear, e a isso acrescentava-se ainda, em tempos mais antigos, um banditismo à mão armada que infestava os lugares solitários e ermos por onde era mister passar-se. Convinha por isso andar-se sempre preparado para essas eventualidades.

O homem do campo, na sua generalidade, não possuía armas de fogo. E, nessa atmosfera de violência e perigo latente, o pau era - além de companhia e apoio, como dissemos - a sua arma, que quase todos aprendiam a manejar, melhor ou pior, e pode dizer-se que, por todo esse norte, um homem não saía de casa sem levar o seu pau, mormente quando ia de jornada para um ponto mais longe, na previsão de encontros fortuitos ou propositados, em traiçoeiras «esperas» nos caminhos, para se defender dos seus adversários, ou para os atacar em satisfação dos seus propósitos legítimos ou ilegítimos, em combates individuais, de homem para homem ou de um ou poucos mais contra vários, num jogo de «quingosta» ou

6 O «Cigano», por exemplo, tinha um jogo particularmente violento, que aliás é característico dos seus discípulos.

7 Lorenzo Fernandez, semelhantemente, fala, como razões habituais dessas refregas a varapau, na rivalidade paroquial, posta de manifesto nos lugares onde se verificassem ajuntamentos de gente de várias freguesias, que se desfaziam em regra de jeito violento; nos moços de uma freguesia que vinham rondar as moças de outra freguesia; no propósito de vingança de outras pelejas anteriores; etc.

«quelhote», próprio de espaços reduzidos, e portanto fechado e apertado, com os contendores próximos, quase corpo a corpo. Mas era sobretudo quando ia sozinho ou em rancho com a gente da sua aldeia, a feiras ou romarias da região, que ele nunca deixava de levar o seu pau, porque a essas feiras e romarias comparecia normalmente gente de outras aldeias, e era sempre de recear que entre umas e outras se desencadeassem rixas, por razões de momento ou em nome de desavenças antigas.

Era mesmo corrente, em certas partes, duas aldeias rivais comparecerem tradicionalmente a determinadas romarias, para desforras sucessivas e encadeadas, das quais não raro a causa primária da dissidência já se diluía.

Nesses casos, as pessoas iam já dispostas ou mesmo com a intenção do combate, que se desencadeava ao menor sinal, pretexto ou provocação. Então, um levantava o pau, o adversário respondia, saltavam os demais de um e outro lado, aos gritos de «eh amigos! é agora!»⁸, «é uma, é duas, é três»⁹, ou outros incitamentos, grupo contra grupo, às vezes, também aqui, um ou poucos contra muitos - são conhecidos os casos de dois «costas com costas» contra vários - conforme a maestria, o fôlego ou a valentia dos jogadores. E era o «varrer» da feira ou do terreiro, refregas épicas, verdadeiras lutas campais, de paus que se cruzam no ar no furor das pancadas, num jogo largo de feira ou «varrimento» - *o jogo do meio ou de varrer feira* (Bucos) -, entre nuvens de pó, no meio da gritaria das mulheres que fugiam espavoridas em todas as direções¹⁰. E, afinal, havia sempre profusão de cabeças rachadas, e por vezes ali ficava um ou outro homem morto ou a agonizar. Não cremos errar supondo mesmo que, muitas vezes, o domínio do pau era menos o resultado do que um obscuro estímulo desses sentimentos de violência, rivalidade e ódio, que se cultivavam a fim de existir uma razão para na próxima vez, se voltar ao combate, numa plena expansão das tendências lúdicas e agressivas, pessoais ou institucionais dessa gente. Por outro lado, o jogo era um elemento potencial de intimidação, real ou efabulado, tornado mais poderoso ainda pela aura heroica de que se rodeavam os jogadores.

8 Cfr. *Guia de Portugal* – IV – *Entre Douro e Minho. Il Minho* (Dir. Santana Dionísio), págs. 1289-1290. Lorenzo Fernandez indica, na Galiza: «Ei, Carballeira! A quen me die un pau, doulle un peso!!» - «carballeira», com um sentido de palavra forte, como uma exclamação sem significado especial; o «peso» era uma moeda de prata, que equivalia a cinco pesetas. A frase vale pois por um desafio, em que se aposta dinheiro para quem for capaz de dar com o pau naquele que a profere.

9 Aquilino Ribeiro, *O Malhadinhas*, Lisboa, 1958, pág. 36.

10 É evidente que, em muitos casos, estas refregas não eram a pau mas com outros meios. Assim por exemplo o S. Bartolomeu de Cavez, relatado por Camilo (Novelas, 2^a vol. – VII – *Maria Moisés*, pág. 177): «Na noite de 24 de agosto, quando em Cavez se festeja o S. Bartolomeu, os festeiros do Minho brigaram com os de Trás-os-Montes, segundo o bárbaro estilo daquela romagem. O tiroteio de ambas as margens do Tâmega principiou às dez da noite. Ao romper da alva, os turbulentos acometeram-se peito a peito de clavinhas engatilhadas...» Por outro lado, Lorenzo Fernandez, acerca da Galiza, refere o caso de cada freguesia nomear o seu campeão, e a luta entre as duas freguesias se resolver por um combate singular entre os dois campeões.

Em certas partes, havia gestos específicos de desafio: «riscar o campo»¹¹, isto é, fazer no chão um risco com o pau, e ditar uma cominação arrogante a quem o atravessasse¹²; ou, mais genericamente, passar arrastando o pau pela frente dos inimigos. Mas muitas vezes - por exemplo em Bucos - a simples comparência ou passagem do grupo adversário, sobretudo em território da frequência inimiga, era já a provocação; noutros casos, a luta era a resposta a qualquer intimação injuriosa ou impertinente.

Nesse jogo «a matar» não havia que observar regras; todos os meios e golpes se usavam, e a maestria constituía somente uma garantia maior de vencer. Mas existia uma espécie de código tácito de honra, que os bons jogadores seguros de si - e de um modo geral as pessoas bem formadas - não deixavam de cumprir e que exprimia o próprio valor do jogo: não se atacava o inimigo que não levasse pau; Quintas Neves mostra o «Manilha» atirando o seu pau para o chão depois de com ele ter desarmado e desmoralizado totalmente três adversários que lhe haviam saltado ao caminho¹³, e ouvimos a história de um grande jogador do Porto, o Carvalho, feirante de gado, que na «feira dos 26» em Angeja, perto de Aveiro, depois de se ter aguentado sozinho contra todos os que ali se encontravam coligados, tropeçou e caiu ao chão; então o mais forte dos seus adversários saltou para cima dele em sua defesa, intimando os demais a não tocarem no valente, sob pena de terem de se haver com ele.

Se a caminhada era a pé, o pau ia na mão, deitado - na direita se a pessoa era «direita», na esquerda se era «esquerda», ou seja, sempre a postos para se assumir imediatamente a posição de luta, na hipótese de um ataque inesperado ou rápido (visto que, a «contramão», não se pode empunhar o pau sem uma certa perda de tempo, que pode ser fatal); se se ia a cavalo, o pau transportava-se debaixo de uma perna¹⁴.

A despeito da sua dureza e de ser um elemento próprio por natureza da sociedade e da cultura camponesas, o jogo do pau era muitas vezes praticado a sério também por gente não propriamente rústica. Camilo Castelo Branco fala de três jovens fidalgos da região de Fafe (um dos quais, mais tarde, foi ministro do reino, e outro juiz), que eram «denodados jogadores de pau», de tal ordem e tão conhecidos como tais que, nas festas dessa área onde se previa refrega, lhes bastaria, para serem considerados vencedores, mandarem os seus paus, sem precisarem de ir eles próprios. Segundo o mesmo romancista, as pessoas desse nível social, em tais ocasiões, apresentavam-se com máscaras¹⁵. Em tempos mais recentes, o professor Jorge Dias, quando rapaz, acompanhava os criados da sua família nas lutas a pau contra grupos adversários de outras aldeias, nas festas ou feiras aonde iam em ranchos solidários.

11 Aquilino Ribeiro, *op. cit.*

12 Na Galiza, de modo semelhante, pisar o risco que se fizera com o pau significava aceitar o repto (Lorenzo Fernandez). Ainda hoje se usa em português a expressão «pisar o risco», certamente derivada desta costumbre, para indicar que alguém praticou temerariamente um ato abusivo e que pode ter consequências perigosas.

13 Quintas Neves, José Afonso, «O Manilha», «Uma Espera em Velhos Tempos», in «Cultura e Arte», página cultural de «O Comércio do Porto», ano XX, supl. n.º 14, Porto, 8, VI, 1971, pág. 16.

14 Camilo Castelo Branco, *Novelas*, 1.º vol. IV – *A Morgada de Romariz*, cap. VI, pág. 215; e 3.º vol., Lisboa, 1965, VII – *O Degredado*, pág. 46.

15 Camilo Castelo Branco, *Memórias do Cárcere*, 1.º vol., 4.ª ed., Lisboa, *Discurso Preliminar*, pág. XXXII.

Nesta mesma área nortenha, porém, o pau jogava-se também, com grande frequência, em demonstrações que não eram propriamente combates, mas disputas competitivas. Tais demonstrações, que tinham as mais das vezes lugar em festas ou outros ajuntamentos de aldeia, eram geralmente improvisadas e resultantes de um repto arrogante, tomando assim o aspeto de uma afirmação pessoal de superioridade por parte dos jogadores que nelas intervinham. Nestes casos, por vezes, propunha-se tirar à sorte os paus ou cortar o mais comprido, se eles eram desiguais. Estes torneios, quanto ao seu sentido, aproximam-se já do jogo-desporto; mas de facto eles mostravam o carácter e a dureza do jogo-combate tipicamente rural¹⁶. E muitas vezes os elementos passionais que a luta e a competição acordavam, e o despeito e o amor-próprio, acicatados pela presença do público, faziam vir à tona a natureza agressiva do jogo, que não raro acabava a sério; era mesmo frequente, depois dessas competições, haver «esperas» para desforra nos caminhos de regresso. Aliás, um axioma conhecido por experiência desses jogadores rurais, é que é sempre perigoso dois homens brincarem a jogar o pau, porque ninguém gosta de perder, sobretudo havendo assistência.

A tradição oral e a novelística regionalista estão cheias de gestas destas proezas homéricas, e de figuras de jogadores de pau famosos, ora de uma ferocidade assassina, ora paladinos de uma nobreza de sentimentos igual à sua bravura; é nas *Novelas do Minho*, do mesmo escritor, o João do Couto, da Samardã «valente como as armas», que por volta de 1820 jogava o pau de tal feitio que «em romaria onde ele fosse, as baionetas dos soldados voavam das espingardas; e, sendo preciso, saltava por cima de um homem, e ficava em guarda com o pau atravessado»; matara dois homens, a pau e a faca, e gabava-se de «ter espalhado com a ponta do pau, romarias em peso»; e, mais velho, ensinava o jogo do pau em Santiago do Cacém «contra um pequeno estipêndio»¹⁷. É, do mesmo autor, o Joaquim Roxo, de Adoufe, montado na sua mula e com o pau debaixo da perna esquerda, que, atacado, o arranca e faz uma pontuada ao peito do assaltante¹⁸; é, de Aquilino Ribeiro, o imorredouro Malhadinhas, de Barreiras, em terras de Arouca, discípulo do Chico Pedreiro, de Ermesinde (que, diz-se, com o pau parava as pedradas que dois homens lhe atiravam), medindo forças com o fanfarrão de Santa Eulália num jogo cerrado e tão curto que, para afirmar a sua superioridade, lhe segou os botões do colete com um canivete que levava na mão sem ninguém dar conta; ou saltando em auxílio de Bernardo do Paço, que fora assaltado, ao pé da raia, por «uma alcateia de ciganos espanhóis», e que, em tempos passados, o livrara de um assalto em semelhantes condições: «A meio do pagode» (o casamento do filho do Faustino de Santa Eulália) «... apareceu ali o arganaz dum homem a ensarilhar a racha com... gana e fantasia. E, com grande alarde, desafiava o mais pintado para o jogo do pau, a perder ou a ganhar uma moeda. À minha banda, o Faustino celebrava as artes do meliante: - Isto é um varredor de feiras temível. Está para nascer o primeiro que lhe faça sombra.» E como o Malhadinhas responde ao seu repto, ele: ... «Pois seja lá como quiser. Tem um pau? - Tenho um pau. Fui buscar o lodão e pude dizer à Rita... — Ó menina, empresta-me uma faca? Uma navalhinha que seja...? ... Esteja descansada, que não é para mal. Eu não sou homem de barulhos. Vai ver!

Deu-me o canivete, meti-o no canhão da véstia, e fui para o homem:

16 Ver Aquilino Ribeiro, *op. e loc. cit.*

17 Camilo Castelo Branco, *Novelas*, 3º vol., VII – *O Degredado*, págs. 38, 39, 43, 49, 50, 65.

18 *Ibid.*, pág. 46.

- Cá estamos!

«O pau dele era um nadinha mais alto que o meu, o meu um pouco mais grosso que o dele, segunda desvantagem nisto de florear gentilezas. Mas tão-pouco aceitei que tirassem à sorte os paus ou que os igualassem, arranjando outros ou cortando no maior. Riscou campo o valentão, por prosápia, que tal não é de moda, e logo se plantou em posição de parar, pau a escorregar para a perna esquerda, mãos à devida altura. No terreiro... formaram todos em redondo... Relancei uma última vista ao basófilo... e à voz: é uma! é duas! é três! só armei para receber o pimpão que caía sobre mim de pancada alta. Varri o golpe, e a tentear-lhe o manejo, comecei a parar com brandura, como a medo. Mesmo assim, do meu lugar não arredava. Ele não, ladeava, curveteava, dava tais saltos e piruetas que as pernas lhe pareciam um compasso endiabrado. Certifiquei-me do seu jogo, que era impetuoso, mas de pouca ou nenhuma astúcia. E sempre em posição de defesa, deixei-lhe quebrar o arrego, embora me custasse uma pancada de esfarrapão no ombro direito e um lanho no pulso, em que ninguém fez reparo. Para os que estavam, sem dúvida que a superioridade era dele, pois me vinha inquietar no meu campo, e ali me mantinha encurralado... Gastámos uns minutos naquela léria, tau, tau, tau, tau, até que lhe vi o fôlego azougar na garganta. E então coube-me a vez de atacar. Ao jogo dele, sempre tonto e alto, todo de rópia, opus o meu, baixo, curto e todo rapidez. E, notei, tão imprevisto lhe era que, se quisesse aos primeiros passos despachá-lo com uma pontoada, fazia-o...

Tau-tau, a defender-se duma pancada ao ombro, facilitou-me pular-lhe ao peito, e limpei-lhe o primeiro botão, o *rei*. Foi tão rápido que ninguém reparou e mal me deu tempo para varrer a resposta que me mandava à cabeça. Todos podiam notar, ainda que ignorantes do jogo, que os contra-ataques do homem, muito abertos e largos me deixavam campo cabonde para lhe assentar, se me apetecesse, um golpe de escacha-pessegueiro. E estranhos à minha traça, tinham por bizzaria o que não era mais que uma refalsada manha. Dois botões, *capitão* e *soldado*, foram à viola, um a seguir ao outro, tão calados e cerces como o primeiro. E, racha contra racha, continuámos estreloçando... Mas bem, o homem soprava como toiro. Obrigado a ter firmeza nos pulsos, pois o alarve o que se propunha era acabar e atirava à valentona, comecei a soprar também. Foi numa dessas arremetidas, quando o pau dele, vergastado pelo meu, rodou por largo e desceu adormecido, que degolei o meu quarto botão, o *ladão*... E obra com asseio: ninguém viu, como aliás sucedera das outras vezes. O colete tinha cinco botões, faltava-me o último, o *segundo rei*... Como o machacaz continuasse a despedir-me pauladas à mão-tente, mandei-lhe também uma, pela sonsa, destas que não fazem rumor e só dá conta delas quem as rilha. Foi à ilharga, e logo ele percebeu que se não virasse de folha tinha mais pano de amostra. E, de facto, daí em diante foi mais ordeiro. Já não dava a escaqueirar-me à tola... E eu pude rematar a partida, ripando-lhe o último botão, com mais mandinga e disfarce que no jogo da vermelhinha.

- Bastará? - pronunciei eu, plantando-me em meia defesa. O homem aprumou o pau e, encostando-se a ele, pôs-se a limpar o suor da testa.

-Vivam os valentões! Vivam! - berrava-se em torno de nós. - Não há vencedor nem vencido!

- Alto lá! - bradei. - Há vencedor e vencido... Olhem bem!

- Abotoe lá o colete, camarada! - tomei eu para o mata-sete. - Abotoe-o que se lhe desabotoou. Está suado e pode apanhar uma pneumonia...

O fanfarrão ia fazer o que lhe indicara e, como pelo tato não encontrasse os botões, procurou-os com a vista. Vi-o primeiro quedar de boca-aberta, depois fazer-se verde...

- Não se aflija, homenzinho de Deus. Eles não-de aparecer e pregam-se. À falta de tesoura, faça tenho eu para tirar as linhas. Mande vir uma agulha – e, ao tempo que isto dizia, deitado entre os pulsos e o canhão da véstia, mostrei o canivete que segara os botões. Ficaram todos suspensos quando vieram ao entendimento completo da façanha...»

E outra vez, na feira de Lamas, contra o Tenente da Cruz e a sua «tropa fandanga», que certamente estavam ali para o chacinar à saída do tasco da Bicha: «Saio para a rua e vejo-me logo cercado pela roda dos caceteiros... - Mate-se! - regougou o Tenente... Rapo da foice que trazia na algibeira da véstia, encabo-a no pau e, depois de me benzer, traço um círculo em terra a todo o largo: - Ó rapazes, para dentro deste risco, mando eu: para fora, já que assim o quereis, mandais vós. Se alguém perdeu o amor à vida que se afoite! - e postei-me em posição de varrer... - Mate-se! Mate-se! - e ia crescendo o burburinho e ajuntando-se a feira. Eu tinha em ponto de mira o Tenente... que já o toscara por duas vezes a fazer-me o pau... -O primeiro a cair és tu - assentei para comigo. - Sim, quando houver que me decidir, é por cima do teu corpo que tenho de passar». Ele parece que compreendeu... Trazia pau argolado, um rico pau de marmeleiro com a choupa e ponteira a luzir, mas os mais estavam armados à trouxe-mouxe, vara de castanho e até haste do carripoto... Eu, entretantes, especara, que o Tenente dera um passo atrás, chamado por um homenzinho que se pôs a falar-lhe à orelha, e os quadrilheiros moderaram-se na sanha que os movia. Pela feira é que o alvoroço era cada vez maior e de todos os lados se viam corrimaças. Acudia o povo e bem se me cortava o coração. Como romper aquela mó de gente, se houvesse precisão de pular? Foram-se arrastando os minutos e eu firme à espera do assalto... A minha esperança era que, acutilando dois ou três, a malta dos tesos tresmalhasse. Nas pernas me fiava eu. Assim que me pilhasse no monte... a salvo estava eu dos matadores. A questão toda era dar o pulo na devida altura e pirezal!» Foi então que surgiu o Bernardo do Paço, «que era a modo dum alcaide por todo o Vale do Ferreiro, tão temido pelo pulso como pela consideração que gozava, e que inteirado do que se passava - «um bando de milhafres para espatifar um pardal» - increpou o Tenente: «- Raios te partam que não tens vergonha nenhuma na cara estanhada! Um homem que se preza é capaz de tal indecência?!» (E respondendo ao relato dos antigos agravos do Tenente, diz-lhe:) «Homem por homem, aí o tens! Lá se avenham. Agora peitar uma dúzia de bandalhos para dar cabo dum homem... é reles, é borrares a cara bem borrada! Em volta, os marmanjos, ou porque não soubessem com quem estavam a tratar ou porque o ajuste fora strafregar-me, conservavam o jeito de arremeter. O Bernardo alçou o braço: - Largueza, corja de bigorrilhas! - Tenha lá mão, senhor! - dizia-lhe o Zé Piranga. - Não sabe que está aqui um matador de faca? Há-de amargar as safardezias que me tem praticado... O Bernardo pôs-lhe a mão no toutiço como se faz a um menino e, meio a brincar, afocinou-o para a frente: - Rapaz, não me moas a paciência! Desaparece-me, que te não deixo osso direito. A roda, quando os caceteiros isto ouviram e se compenetraram de que

o negócio estava furado, rompeu-se e cada um se esgueirou para sua banda.» Tempos depois, «quando largava por feiras e mercados em troquilha de cavalos e mais bestas», «na feira de ano de Vale de la Mula, ao pé da raia... fui dar com o Bernardo do Paço prestes a ser esfrangalhado por uma alcateia de ciganos espanhóis, de alto lá com ela. Tinham-no num cerco, e os paus apostados sobre ele eram tantos que o valentão não sabia a qual havia de acudir. Mas ah gente! No meio daqueles negros todos, cabeça alta, bem escorado nas pernas, o lodão a ensarilhar tão lesto que nem se via, dava ganas de lhe gritar: - Aí, filho de bô'mãe! Aí!... O Bernardo safou-me da roga do Tenente, correr a salvar-lhe a vida em perigo era a minha obrigação. Mandava-me o ânimo... e que não mandasse, isto de ver um bicho esfandegado por uma queira de sabujos até na caça ao lobo agonía. Foi encomendando a alma a Deus que me atirei ao barulho, depois de gritar ao Bernardo: - Tem-te, amigo, que eu aí vou! - Em menos dum amém... quatro bordoadas à direita e três à esquerda, juntava costas ao valente.

- Vamos a eles, Bernardo! Agora ou nunca mais! - disse eu, pois naquele momento de surpresa só havia pela frente correr a malta à castanha ou morrer. Sentindo-se ombreado, o Bernardo cobrou alento, e o pau dele, por cima das cabeças, era como mangual numa eira. Também nunca os meus braços pareceram tão rijos e o peito mais pronto a servir os braços. Paulada neste, paulada naquele, uns em terra, outras pernas para que vos quero, rompemos o cerco...» e, saltando para o potro do Malhadinhas, safam-se para Almeida, enquanto que a malta que tornara a formar-se, largava atrás deles a rugir e a disparar os pistolecos...»¹⁹.

É ainda de Quintas Neves, o «Manilha», a que já aludimos, a quem saltam ao caminho três contendores, chefiados pelo seu rival em amores, para o proibir de pôr mais os pés na freguesia. «O caminho, apesar de largo, não lhe permitia, contudo, alargar-se numa varrimenta capaz de formar terreiro onde pudesse desenvolver um jogo largo, sem surpresas prejudiciais. Optou pelo jogo curto, o jogo da *vingosta*, bem cingido ao corpo, em movimentos de boa cobertura onde a vara era uma barreira móvel. No primeiro tempo reuniu os adversários numa só frente, ficando desta forma sem preocupações de *cobrir* a retaguarda; e ao primeiro que se adiantou, bem *quadrado* no comprimento dos paus, traçou-lhe a defesa num *falsete* de mestre, que o separou desarmado da contenda. Os dois restantes, um dos quais novato a quem tinha ensinado alguns rudimentos do jogo, perderam a coragem e já só jogavam processando uma defesa hesitante. Mas o «Manilha», a quem não convinha deixar de visitar a localidade porque gostava a valer da namorada, não queria *molhar* a vara e, como numa das suas aulas no Souto das Carvalheiras, entreteve-se paulatinamente a cansar-lhe os braços e o corpo em movimentos mais largos do *jogo da cruz*. Decorrido pouco tempo, os dois adversários a quem, como ao primeiro, não incitava o ciúme estavam encostados a um dos muros laterais, derrotados e já sem forças, quando um largo *vira-costas* de amplos movimentos circulares, o atacado se aproximou, procurando num *sarilho*, em que era exímio, atordoar os dois antagonistas. Não foi preciso mais: os dois num movimento unânime, hirtos, contra a parede, atiraram aos pés do Afonso os seus varapaus, ficando, de braços cruzados, à espera da reação

19 Aquilino Ribeiro, *op. e loc. cit.*, págs. 33-40, 85-90, 112-114.

do considerado jogador. Esta não se fez esperar: num salto ligeiro, recuando cerca de dois passos, juntou, num gesto cheio de nobreza, a sua vara à dos dois vencidos, e assistiu, em posição e atitude de calma simpatia, à retirada dos dois, cabisbaixos e curvados...»²⁰

São, de Lorenzo Fernandez, os dois irmãos portugueses que, na feira de Porqueirós, na Galiza, costas com costas, acabaram por se desfazer de todos os seus adversários, uns feridos, outros acobardados: o moço de Grou, que os de Gaiás conseguiram encontrar sozinho num caminho e soube tão bem jogar o pau que deu conta de todos; e ainda o moço de San Xés, que, de regresso da ronda, foi atacado pelos lobos, e, de costas contra um carvalho, defendeu-se toda a noite com um varapau até que ao romper do dia a luz afugentou a matilha. É a façanha da romaria de Cavez, celebrada já por Camilo²¹ em que os da terra, tradicionalmente desbaratavam os de fora, até à vez em que os de Cabeceiras, vinte homens reunidos por um «mestre» que, farto de tanta afronta, os industriaria devidamente e estabeleceu uma estratégia de ataque e defesa, levou aqueles de vencida numa refrega memorável; as próprias mulheres, que ajudavam à luta apedrejando os de fora, foram de roldão; e quando os vencedores, já de regresso a Cabeceiras, passadas horas, resolveram voltar ao local da festa para ver se os de Cavez tinham voltado a aparecer nesse lugar, encontraram tudo ainda deserto e destroçado: apenas se viam as pipas de vinho e as tendas das rosqueiras sem ninguém. É a história desses dois cabecilhas da política local, de Vieira do Minho, o Padre Júlio, da Vila, e o Barroso, dos Anjos, o primeiro que junta mais de 500 homens, para vencer o seu adversário numa verdadeira batalha em campo aberto; o segundo, que lhe opõe 150, mas que eram a fina flor dos jogadores de pau, escolhidos por toda a região, até Montalegre, distribuindo-lhes braçadeiras vermelhas, para eles reconhecerem os demais da sua falange, na confusão da luta; no dia da refrega, mediadores, receando o que seria o recontro, interpuseram-se e conseguiram que ele se não realizasse: pipos de vinho e vitelas assadas inteiras foram postos à descrição daquelas gentes: entretanto, chegavam os de Montalegre - 20 homens chefiados por um amigo do Barroso -, ignorantes da reconciliação; convidados a participar desse festim, ao perceberem o que se passara, recusam altivamente, dizendo que «tinham vindo para bater e não para comer»; e, metendo esporas aos cavalos, deram meia volta e voltaram para as suas terras.

Nesses níveis rurais, tal como no jogo-desporto citadino, a aprendizagem do jogo do pau fazia-se junto de «mestres» locais, jogadores da região consagrados pelas suas proezas, que ora tinham uma verdadeira pequena «escola», em qualquer largo ou terreiro, onde a gente nova vinha aprender, ora eram ambulantes que viviam desse ofício de ensinar. Na região de Basto ficou célebre um cigano que andava de terra em terra e de feira em feira, e cujo jogo se caracterizava por um estilo especialmente violento, que transmitiu aos seus discípulos. Os «mestres», geralmente, não ensinavam logo aos seus discípulos todos os segredos do jogo nem certos golpes ou posições mais difíceis, especiais ou especialmente eficazes, que lhes eram privativos (e seguidamente os golpes e posições de defesa que se contrapunham a estes) para desse modo alongarem o período da aprendizagem. Por volta de 1930, «mestre» Calado, em Bucos, cobrava 10\$00 por lição individual, e 20\$00 quando era em grupo, a dividir por todos; por vezes estabelecia-se

20 Quintas Neves, *op. e loc. cit.*

21 Ver nota 9.

um preço global para a aprendizagem completa - 500\$00 por 60 lições, em dois meses. Tal era o sentido fundamental e o quadro cultural e social do jogo do pau na área nortenha portuguesa.

O jogo do pau na área do sul. Na área do sul, o jogo do pau apresenta-se com um sentido diverso, predominando, como dissemos, o jogo-desporto – o jogo *cara a cara* (Bucos) -, de caráter mais acentuadamente urbano, e tomando mesmo geralmente o aspeto de espetáculo ou exibição competitiva, praticado por jogadores atletas, ginasticados e disciplinados. Em Lisboa, é mesmo essa a única forma que se conhece do jogo do pau. O jogo era normalmente só de um contra um e mostrava uma certa ritualização; as demonstrações eram precedidas pelos cumprimentos, já em posição, e só após eles se iniciava - imediatamente - o torneio propriamente dito. Nos tempos mais antigos, esta forma de jogo - que merece, na terminologia corrente, a designação de «esgrima nacional» - aprendia-se e praticava-se em recintos amplos - os «quintais» - sob a orientação de um «mestre», coadjuvado por um «contramestre», que, ambos, eram jogadores consagrados e competentes. Nunes Caçador indica o «mestre» José Maria da Silveira, o «Saloio», nascido na capital em 1805, como tendo sido o fundador da «escola de Lisboa» com «quintais» na Travessa dos Inglesinhos e na Rua Nova do Loureiro. Este desporto gozava de tal favor, que o mesmo autor conta, no período áureo do jogo, mais de quarenta de tais «quintais» em Lisboa, tendo ficado célebres as sessões de jogo do pau de alguns deles. Viam-se pessoas de todas as categorias sociais praticarem-no; o próprio rei D. Carlos foi um grande jogador de pau, tendo o citado «mestre» Saloio sido o seu professor²². Mais tarde aparecem secções de jogo do pau em certas agremiações desportivas e outras, em Lisboa - no Ginásio Club Português, desde 1890; no Ateneu Comercial de Lisboa; no Lisboa Ginásio Club; e mesmo na Sociedade de Geografia de Lisboa -, e em grupos desportivos de certas escolas ou empresas - a Escola Académica de Lisboa, a Companhia dos Tabacos, etc. -, que com os seus discípulos e instrutores (que passaram a usar uma equipa uniforme) organizavam seguidamente saraus e espetáculos em que se exibia ou se incluíam números com esta modalidade original²³.

Esta era igualmente a forma mais corrente do jogo do pau no Ribatejo, onde, em múltiplas localidades, havia sempre um ou vários jogadores de categoria, que ora jogavam entre si, aos domingos ou em horas de ócio, ora eram convidados para torneios em arraiais ou festas em povoações diversas, ora iam mesmo jogar a Lisboa, em espetáculos públicos. Por isso, também aqui, o jogo mais usual era o de um contra um.

Às feiras, bailes e certas festividades da região, porém, os homens iam também, em muitos casos, com os seus varapaus, e não raro havia desacatos e lutas a pau²⁴. E temos mesmo notícia de um autêntico combate coletivo, a pau, na região de Muge, entre os lavradores e os trabalhadores que reivindicavam direitos de classe. Mas estas formas, conquanto densas de carga agressiva, diferem essencialmente dessas «esperas» e batalhas campais que vimos nas regiões nortenhas, que, como dissemos, se

22 António Nunes Caçador, *Jogo do Pau (Esgrima Nacional)*, Lisboa, 1963, págs. 3, 5, 8-10.

23 *Id.*, págs. 16, 20, 22, 26, 57, etc.; e também, por exemplo, «Ilustração Portuguesa», n.ºs 173, 174 e 227, Lisboa, 14 e 21.IV.1909 e 27.VI.1910, págs. 756, 798 e 826, respetivamente.

24 É digno de nota o facto de as pessoas que nos relataram estes aspetos e acontecimentos, no Ribatejo, considerarem que os responsáveis por essa feição agressiva do jogo do pau eram os «caramelos» vindos do norte e que se instalaram e povoaram a região. Apontará isso, a ser exato, uma origem nortenha do jogo nesta área?

relacionavam estreitamente com as estruturas tradicionais, os padrões da cultura local, os conceitos e a visão do mundo das gentes dali.

Aqui, como em Lisboa, o jogo do pau era ensinado por «mestres», em quaisquer locais amplos. Aliás, com o desenvolvimento geral dessa feição essencialmente desportiva do jogo do pau, o mesmo passou a dar-se em muitas partes da própria área nortenha, no Minho e até na cidade do Porto, onde o «mestre» João Quinteiro fundou o «Centro do Jogo do Pau do Norte» e formou um grupo de jogadores com quem seguidamente percorreu as províncias do Minho e Douro, disputando assaltos de competição²⁵.

Havia também, tal como no sul, alguns «mestres» ambulantes - por exemplo, o «mestre» Joaquim Baú, de Marco de Canaveses, que não tinha residência fixa e andava de terra em terra, nomeadamente no Ribatejo e Lisboa (e inclusive igualmente em terras de Basto), dando lições do jogo do pau e recebendo em troca donativos, de que vivia.

O pau, como elemento fundamental do jogo do pau, não mostra, quanto à sua forma, nada de notável: como o varapau de uso geral, ele tem apenas de ser uma vara direita, firme, lisa e sem galhos, e de secção circular. Como escreve um jogador, à falta de uma boa vara, qualquer pode servir, melhor ou pior ajustada, pelo seu tamanho e características, ao jogo e àquele que a vai utilizar. A sua melhor qualidade e adequação dependem porém de certos requisitos elementares, no que respeita às suas dimensões e natureza; em terras de Basto, entende-se que o pau deve ter a altura do solo até um pouco acima dos olhos - até ao «nariz-cabeça»; e precisa-se: o comprimento conveniente é a envergadura dos braços abertos do jogador (porque, depois de se ter «sacudido» o adversário «correm-se» as mãos, e, se o pau for comprido, fica sempre uma ponta exposta onde o adversário pode bater e fazer fugir o pau, e, se for curto, a mão foge). Em Guimarães, ele devia vir só até à boca. Na Galiza querem-no mais alto do que o jogador. Em Lisboa, Nunes Caçador indica medidas certas: 1,46 m de altura média, e máxima de 1,52 m: e 500 e 550 g de pesos médio e máximo respetivamente; o diâmetro da sua secção na base deve medir 35 mm, adelgaçando ligeiramente para a outra extremidade (de modo porém que possa também ser empunhado por esse lado sem escapar das mãos)²⁶. As madeiras são escolhidas em função da sua resistência, flexibilidade, macieza e leveza. Na Galiza diz-se que o pau «deve juntar pé com a ponta», exprimindo assim essa exigência de flexibilidade. Os melhores paus, nessas condições, são de lodão ou lodo (*Celtis australis* L., que corresponde à *Celtis caucasica*, Willd), ulmácea celtidóidea espontânea em certas áreas portuguesas (nomeadamente em Trás-os-Montes e no Alentejo). Na falta de lodo, usam-se outras madeiras: o castanho (*Castania sativa*, Miller), o carvalho (*Quercus*, Lineu), o freixo, o junco (*Juncus*, Lineu), que aguenta bem e era bastante utilizado, mas que se toma «muito dianteiro» (verga demasiado e escapa das mãos), ou o marmeleiro (*Cydonia oblonga*, Miller), que, embora conveniente, é demasiado duro. Nestes casos, tem de se procurar árvores muito novas, ou mesmo rebentos, sem galhos, que é preciso cortar em janeiro e descascar logo a seguir. Para tal, metem-se ao lume brando ou braseiro leve, rodam-se até a casca abrir, e bate-se enfim no chão até ela cair. Tratando-se de lodo, para preparar o pau, abatida

25 Nunes Caçador, *op. cit.*, pág. 57.

26 *Idem*, págs. 34 e 35.

a árvore, aproveita-se unicamente o tronco principal, antes do primeiro galho; e, desse setor, apenas o «casqueiro» (a parte exterior) que deve ter os «correres direitos» (fibras corridas de cima a baixo), sob pena de partir com facilidade. Os casqueiros são serrados da espessura do diâmetro-base do pau - um pouco mais dos mencionados 35 mm - e seguidamente cada uma destas tábuas é cortada em tantas secções desta mesma medida, quantas der a sua largura. As esquinas dos paus assim obtidos quebram-se depois à plaina e arredondam-se, e os paus são finalmente raspados com vidro e polidos com lixa ou até com um pedaço de madeira dura. Em alguns casos são os próprios jogadores quem prepara os seus paus; mas as mais das vezes são obra de artífices profissionais de utensilagem de madeira, que levam os seus produtos para vender às feiras das respetivas regiões, onde os lavradores os adquirem, após minuciosas e demoradas inspeções e experiências com os vários paus apresentados. Um pau de lodo - aliás difícil de encontrar - custava, em 1970, 30\$00, enquanto que um de castanho ou de outra madeira não custava mais de 10\$00. Em terras de Basto, para amaciar o pau, torná-lo mais bonito e elástico, e menos quebradiço, esfrega-se com um pano embebido em azeite quente; num dos topos faz-se uma pequena cova que se enche com azeite a ferver, deitado à medida que a madeira o vai absorvendo. Quando o pau é feito de um rebento, pousa-se simplesmente sobre a cinza molhada e quente da barrela. Em Bucos, não se faz qualquer tratamento: recomenda-se apenas que cinco ou seis horas antes de se utilizar, o pau seja posto de molho: fica mais pesado - o que é um inconveniente -, mas não parte. Em Lisboa, untam-no de preferência com vaselina; se é um só pau, embrulham-no em papel de jornal amarrado com um fio de ponta a ponta; se são vários, atam-nos em molhos e pousam-nos horizontalmente. Como porém diz um jogador, a melhor maneira de poupar o pau de jogo, é evitar expô-lo a pancadas violentas, ou bater em falso no solo - numa palavra: é jogar bem²⁷.

Para servir como arma, nesses combates «a matar», o pau era por vezes munido, numa das pontas, de uma lâmina, choupa ou navalha, recoberta de uma cápsula de metal que se arrancava quando a luta era iminente, ou para manter os agressores à distância.

São praticamente inexistentes em Portugal alusões ao jogo do pau anteriores ao século XIX. Na *Arte de Furtar*, atribuível a Tomé Pinheiro da Veiga (1566-1656), usa-se metaforicamente a expressão «jogar o pau de dois bicos»; mas o seu sentido não é concludente em relação ao caso que nos interessa²⁸. No que se refere ao jogo-combate, as menções mais antigas que conhecemos encontram-se nas citadas novelas de Camilo, reportadas meramente ao primeiro quartel do século XIX, e à província do Minho. Mas parece-nos legítimo supor que se trata de um elemento cultural muito mais antigo, mormente nas terras nortenhas da província minhota, pelo seu caráter e pela sua relação com as velhas estruturas das comunidades rurais, porque ele é dado como tal na tradição oral, e até porque, já nessa altura, ele mostrava um desenvolvimento e uma expansão que pressupõem necessariamente uma longa evolução anterior.

27 *Id.*, pág. 43.

28 *Arte de Furtar*, cap. 3: «Em Viana de Caminha me ensinou hum castelão a furtar com unhas dobradas com mais destreza; porque jogando o pao de dois bicos, trancava ambos as pontas infalivelmente. Concertava-se com os navios, que vinhão de fora, e quanto me haveis de dar por cada fardo, ou caxa, e por vos ter tudo seguro, onde quizerdes?»

Aliás, o «quarterstaff» inglês conhece-se também, como forma de luta, no século XVI (e como desporto no século XVIII)²⁹.

Quanto ao jogo-desporto, ele teria surgido, de acordo com a informação de Nunes Caçador, na primeira metade do século XIX. Mas ele parece-nos ser uma forma secundária, por elaboração analítica e sistemática do jogo-combate, ou jogo-rural, que seria a forma primária e essencial do jogo do pau em geral. De facto, o pau, que define e caracteriza este jogo é, como dissemos, um elemento normal da indumentária do homem do campo; a técnica do seu manejo representa certamente o aperfeiçoamento do seu uso espontâneo como meio preventivo e de defesa contra perigos reais ou potenciais. Aliás, o próprio jogo-desporto não se subordina a regras: não há contagem de «pontos»; o jogo tem apenas estilo e ganha quem joga melhor; e é mesmo por vezes difícil dizer quem jogou melhor e se algum dos contendores ganhou. Cremos pois, em resumo, que o jogo é o aperfeiçoamento da luta, cuja técnica, seguidamente, se autonomiza como desporto.

O jogo do pau e o complexo belicoso em que ele se integra - nomeadamente na forma que ele apresenta nas zonas rurais e sobretudo na área nortenha - por ele próprio criado ou alimentado e que lhe dá o tom fundamental que atrás tentámos pintar, parece-nos resultar de fundas tendências do homem, em que a agressividade não se dissocia do um ludismo basilar, e que neles encontraram um campo particularmente adequado para se expandirem. E, ao mesmo tempo que respondiam a uma necessidade de autovalorização, exprimiam com toda a nitidez um mundo de valores viris essenciais, criando desse modo um domínio exclusivo de que as mulheres eram excluídas e que talvez mesmo se lhes opunha, e que era a própria afirmação masculina. E isso tinha grande relevância numa sociedade organizada, sob muitos aspetos, sobre uma diferenciação fundamental por sexos. Parece-nos difícil poder-se considerar o jogo do pau, sob essa fórmula, como um fator de ordem e controle social, a despeito da ação intimidativa que ele sem dúvida exercia. Na verdade, ele servia todas as causas, tanto integradoras como desintegradoras, e podia mesmo ser um elemento altamente desmoralizador. Mas, por outro lado, ele funcionava certamente como um poderoso agente de coesão vicinal e, em muitos casos, como um estimulante da personalidade e compensador de frustrações; na verdade, o facto de se jogar bem o pau não só conferia ao jogador uma grande segurança em si próprio, onde quer que se encontrasse, mas fazia mesmo dele, fosse de que nível social fosse, «alguém» na região, gozando da consideração devida a quem possui um valor que se impõe.

O jogo do pau e o próprio uso geral do pau encontram-se hoje em franca decadência, ameaçados mesmo de completo desaparecimento. No complexo nortenho característico eles ligavam-se fundamentalmente à vida rural, às marchas a pé (ou quanto muito a cavalo), ao sentido unitário da aldeia; e não poderiam sobreviver à extinção da própria cultura tradicional e ao êxodo das populações campestres e de um modo geral à ação conjunta de um policiamento cada vez maior moral e social, e da evolução da sociedade, no sentido da uniformização progressiva dos padrões e elementos culturais. De facto, no mundo rural, que se abriu a todas as influências urbanas, e nomeadamente nessas províncias nortenhas, o uso geral do pau

29 Ver nota 1.

subsiste em muitos casos, embora apenas por parte das gerações mais velhas, que ainda com frequência o levam quando vão de jornada, num gesto atávico que prolonga sentidos de outros tempos; mas, nas feiras e romarias, os homens são obrigados a deixar os seus paus à entrada do recinto, entregues à guarda, em previsão do perigo dessas desordens sangrentas de outrora, cuja lembrança aliás se vai esbatendo e deformando.

A libertação das tendências agressivas do homem e a necessidade de valorização e afirmação viris perderem, naqueles termos, o seu prestígio, e efetivam-se hoje por outras formas menos espetaculares, porventura não mais inofensivas e certamente menos vivificantes e pitorescas.

Na sua fase final, após a severa repressão dessas batalhas de feira, o jogo do pau apresentava-se não só em Lisboa, onde sempre tivera essa feição, mas mesmo nas zonas rurais onde era ainda cultivado, já unicamente sob essa forma de torneios competitivos amigáveis, sem intenção combativa, e praticamente apenas por pessoas de gerações mais velhas; mas mesmo isso, aí, vai sucumbindo ao movimento geral de nivelamento de todos os particularismos locais.

Com o desaparecimento do jogo do pau perde-se não só uma técnica de combate extremamente original e adequada, mas também o que restava desse clima heroico e másculo, que ele ajudara a modelar, numa sociedade já totalmente domesticada³⁰.

30 Queremos consignar uma menção especial de agradecimentos a três dos nossos principais informadores, todos eles grandes jogadores do pau, e meus muito estimados amigos: os senhores Custódio Henrique Brás, de Bucos (Cabeceiras de Basto), António Gonçalves, de Tecla (Celorico de Basto), e Adelino Barroso, de Salto (Barroso) — que com os seus ensinamentos e o desfiar de memórias das suas próprias experiências, conseguiram trazer até nós o prestígio e o sentido dos tempos em que, em terras de Basto, o jogo do pau era uma viril afirmação de valores; — e fazer acordar e reviver o eco dessa «gesta bárbara e forte dum Portugal que morreu», como tão bem escreveu Aquilino. E convém saber que, ao contrário do acima dizemos, o senhor Custódio Brás educou os filhos, José e Fernando, nesta data jovens adolescentes cursando o liceu na cidade, na nobre tradição do jogo do pau, que eles dominam com maestria.

UMA MALHA DE CENTEIO EM TECLA - CELORICO DE BASTO¹



Texto de Benjamim Pereira publicado originalmente em “Ethnologie du Portugal: Unité et Diversité – Actes du Colloque, Paris, 12-13 Mars 1992”, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1994, pp 126-128.

Em Portugal, as debulhas a mangual, para lá da sua extrema dureza, decorriam numa atmosfera de grande pujança física e constituíam, em muitos casos, importantes ocasiões de atividade lúdica. Mas era em Terras de Basto que este tipo de trabalho apresentava aspetos tecnológicos, sociológicos, cerimoniais e lúdicos mais característicos e expressivos, constituindo o exemplo mais qualificado dos trabalhos coletivos gratuitos e recíprocos e um caso excecional de ações dramatizadas.

O filme tem como primeiro acorde o grito *À eira... que a cabra já cheira...* lançando por um dos malhadores do alto da meda do centeio, pondo em relevo a profunda relação entre a morte/sacrifício deste animal e a euforia alimentar a que dá lugar.

A primeira operação que se realiza é a disposição do centeio na eira, segundo um processo elaborado tendo em vista tornar a primeira fiada bem firme para amparar a eirada e permitir que as fiadas seguintes fiquem em posição oblíqua, com as espigas a descoberto.

¹ Som original. 16m/m, 247 m, 23 min.— 1970; F. Simon, Instituto do Filme Científico, Göttingen, Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, Centro de Estudos de Etnologia, Lisboa.

A composição dos malhadores é muito complexa: eles repartem-se em duas bandas iguais que se postam frente a frente e cada banda é formada por duas filas. Os da frente utilizam manguais de cabo curto e pirtigo muito espesso e pesado; os de trás, manguais de cabo comprido e pirtigo pequeno e leve que brandem por entre os da frente. A queda dos manguais é propositadamente diacrónica. Alheia ao ato concreto da debulha, visa a obtenção de uma pancada de mais intensa sonoridade, indicativa da superioridade de um dos grupos em presença. Este facto obriga à seleção cuidadosa dos malhadores e sua distribuição, a estratégia de atuação subtilíssima que exploram mesmo as diferenças acústicas no espaço da eira.

A malhada desenvolve-se em duas fases: uma primeira passagem com os malhadores numa só banda de duas filas, em torno da eirada, separando-se depois em duas bandas e correndo a eira toda a sarugar - modo mais brando de malhar. Segue-se a segunda - o bombear - de ritmo mais lento mas em que as pancadas são desferidas com toda a violência. É nesta fase que o espírito de competição verdadeiramente se manifesta.

Terminado o bombear procede-se à *bira*, voltando o centeio no sentido oposto, começando por esconder, a meio do extremo da eirada, o simulacro da «anha». (pele do animal morto, ovelha ou cabra, cheia de palha). O trabalho é interrompido para uma primeira refeição servida aos malhadores, volvendo depois a malhar na bira, a bombear. É o final da debulha da primeira eirada. Procede-se então ao *espalhar*, ou seja, sacudir e separar a palha miúda do colmo. É no fim desta operação que se descobre a «anha», desencadeando o cerimonial do «enterro do patrão». Um dos homens precipita-se sobre o animal, agarra-o e levanta-o no ar, no meio do maior alvoroço e vozeria. Entretanto, alguns homens armam cruzes de palha que elevam nas mãos e, silenciosos, dispõem-se em círculo, entoando o cântico do *meio da eira*, um *Kirie* cuja letra burlesca não anula o tom plangente e lúgubre da música, ao qual se segue a «morte do patrão», transportado de seguida em braços por quatro homens, numa paródia de cortejo fúnebre até à porta da adega, que se abre após três pancadas dadas com os pés do «morto» que «ressuscita» pela ação da dádiva de vinho servido à descrição aos malhadores que, após este intermezzo, voltam à eira.

A palha que se desprende é levada para o palheiro, o grão debulhado é varrido para o alpendre anexo à eira; e nesta, de novo vazia, dispõe-se o cereal para a segunda eirada (que o filme não mostra) enquanto os malhadores vão para a casa do dono do centeio comer a refeição do meio-dia que, muito melhorada, é um dos elementos básicos da reciprocidade e um fator lúdico de importância primordial.

O segundo episódio ritualístico - a «queima da anha» - tem lugar depois da refeição do princípio da noite, num campo amplo, próximo da eira onde decorreu a malha e onde foi colocada a «anha», no cimo de um poste envolto em palha. Os homens, à luz de lampiões e archotes de palha voltam a cantar o *Kirie*; um deles sobe urna escada encostada a uma árvore e faz o relato, em tom de sermão caricatural ou sarcástico, sublinhando os acontecimentos do dia mais significativos, o comportamento dos diferentes grupos de malhadores, declarando os vencedores e os vencidos e terminando com a revelação testamento burlesco dos bens da «anha» legados aos interventores mais destacados nas fainas desse dia.

A cerimónia encerra-se com a queima da anha, acompanhada dum pranto de despedida burlesco, excessivo, e ruidoso e com o enterramento das cinzas do suposto animal sacrificado.

A metodologia seguida então pelo Instituto do Filme Científico de Göttingen isolava por vezes excessivamente o tema em foco. Neste filme havia todo o interesse em captar a paisagem agrária envolvente, em forma de amplo anfiteatro constituído de socalcos por vezes minúsculos, desenho caprichoso, bordejados de renques de árvores podadas à feição para suportar as *uveiras de enforcado* típicas da região e onde se produziam, por sistemas de exploração muito arcaicos, os cereais que dominavam uma policultura de baixo rendimento - o milho e o centeio; dar uma imagem das casas, nomeadamente daquelas que pertenciam aos caseiros da «Casa do Paço» onde decorreu a debilha, despidas do menor conforto, onde pessoas e animais conviviam quase ao mesmo nível, cobertas de colmo, periodicamente renovado mercê da disponibilidade anual desse material selecionado no ato da debilha; do comportamento e etiqueta das pessoas à mesa, onde apenas os homens tomavam assento; e, acima de tudo, mostrar a transfiguração do espaço em torno da eira, no decurso da segunda eirada, ao fim da tarde: os grupos de malhadores, prévia e taticamente organizados, vindos de fora para malhar com um dos grupos local, dominados apenas por puro espírito de competição, envolvidos por numerosa assistência que, fortemente solidarizada com os grupos contendores, presenciava, expectante, o desenrolar da prova.

A ROMARIA DO SALVADOR DO MUNDO (BARROSO)¹



Versão originalmente publicada em “Festividades Cíclicas em Portugal”, de Ernesto Veiga de Oliveira, pp 251-260, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984.

O Barroso é uma região planáltica e serrana do norte de Portugal, situada no rebordo norte-occidental da província de Trás-os-Montes, ligada a todas ramificações minhotas e transmontanas do sistema montanhoso galaico-duriense, e que se apresenta como uma massa compacta de terras altas de formação certamente muito antiga, um aglomerado de picos e serras separados por largas depressões e planaltos. A sua altitude média oscila entre 700 e 1000 m. e o seu ponto mais elevado atinge cerca dos 1300 m; o seu clima é particularmente agreste, com invernos rigorosos e severos, e com um dos maiores índices de pluviosidade de todo o território português. O solo é de natureza granítica e pobre. A vertente da montanha que volta para a região minhota de Basto, a sudoeste, constitui, desse lado, o pedestal do planalto do nordeste português, onde vem morrer a Meseta Ibérica, de encontro às terras baixas ocidentais.

O Barroso separa assim o Minho interior de Trás-os-Montes; e a sua paisagem vai progressivamente acentuando os contrastes entre as duas províncias nortenhas: as aldeias concentradas, as grandes

¹ Este texto, em versão alemã (trad. de Jeanne Adler), acompanha o filme realizado em 1970 pelo Instituto Científico de Göttingen, em colaboração com o Centro de Estudos de Etnologia, Nº E 1877, intitulado *Kirchfest - Romaria - von Salvador do Mundo* e publicado em *Institut für den Wissenschaftlichen Film, Sektion Ethnologie, Série nº 9, nº 9, Göttingen, 1979.*

extensões de bravios, a sobriedade da cultura do centeio, em amplos terrenos abertos e secos, os prados permanentes, o forte cunho pastoril, do lado transmontano; a dispersão extrema, a pequena propriedade delimitada, a profusão da policultura de regadio, à base do milho, a vinha alta, os matos onde predomina o pinheiro atlântico, do lado minhoto. E certos aspetos materiais das culturas regionais - o carro de bois, o *espigueiro* do milho, etc. - sublinham de modo muito expressivo essa situação de transição e contraste Mas o Barroso, para lá do seu parentesco provincial, possui características próprias que o relacionam, acima de tudo, com as demais áreas montanhosas nortenhas em geral, e nomeadamente com a serra minhota.

As aldeias barrosãs são pequenas - o Barroso é, e foi sempre, uma região com uma densidade de população muito baixa - e estritamente aglomeradas; e localizam-se, distantes umas das outras, nos vales ou nas encostas, protegidas desse modo contra as ventanias; o seu grande primitivismo traz até nós a imagem dos povoados pré-históricos castrejos, de que em muitos casos elas são sem dúvida as continuadoras. As casas, alinhadas ao longo de ruelas tortuosas, em regra toscamente calcetadas, por onde correm as águas, são ajustadas a uma economia pobre e de pequena propriedade; extremamente rudes e primitivas - já no século XVI Frei Bartolomeu dos Mártires notara a rudeza extrema das povoações barrosãs -, de granito, pequenas, quase sempre em blocos apenas talhados à medida e sem qualquer reboco exterior, elas são de dois pisos, com escassas e toscas aberturas, e com cobertura de duas águas, de colmo, amparado pelo sistema das *cápeas* e *guarda-ventos*; e abrigam simultaneamente as pessoas (no andar sobradado), e os animais e os produtos da terra (no térreo).

Rodeando o casario das aldeias com as pequenas hortas familiares ao lado, estendem-se as terras de cultura, os pastos do gado grosso (que aqui são permanentes), e, nos terrenos mais altos, secos e pobres, que se alargam entre as povoações, os bravios - *o monte* -, que são locais também de pastagem, do gado miúdo, sobretudo ovino.

A agricultura barrosã tradicional repousava fundamentalmente no cultivo do centeio - e hoje, além dele, do milho e sobretudo da batata, que nos finais do século XIX veio substituir a castanha -, de que se fazia o pão da região; e também, com importância muito menor, o milho-miúdo. Mas a magreza dos solos e a aspereza do clima faziam desta agricultura uma atividade pouco remuneradora; e o centeio produzia-se apenas para o pão que se consumia na aldeia.

Dispondo de estradas internas só desde épocas muito recentes - o Barroso comunicava com o mundo exterior unicamente pela estrada de Braga a Chaves, que o circundava pelo sopé norte sem o penetrar -, a região manteve-se até aos nossos dias isolada no seu mundo primitivo.

Como todas as comunidades de natureza primordialmente pastoril das montanhas do norte de Portugal em geral, as aldeias do Barroso possuíam uma organização e determinadas instituições de tipo comunitário

pré-romano (que porém alguns autores consideram de implantação relativamente recente ali); em muitos casos, existiam os rebanhos coletivos de ovinos - as *vezeiras* - que cada casa levava, à vez, para os pastos do monte; o touro de cobrição (que garantia a qualidade da raça barrosã) era comum, ou do povo, e tinha estábulo e pastagem próprios - as *lamas do touro* -, a cargo de todos; a aldeia dispunha de um conselho, *adjunto* ou *couto*, onde em conjunto se deliberava acerca das questões que respeitavam à comunidade, utilização de baldios ou comunais, a *vezeira*, o *touro do povo*, etc.; diversas instalações de interesse geral eram igualmente do *povo* - o moinho, a forja (ambos estes muito raros) e, sobretudo, o forno do pão, que todas as aldeias possuíam, e onde cada casa cozia a sua fornada, etc.

De economia ainda hoje exclusivamente rural, agrícola e pastoril (apenas as estações hidroelétricas do Cávado diversificam um pouco a paisagem que descrevemos), essa circunstância e o isolamento em que o Barroso viveu até há poucos decénios (e em que grande medida continua a viver) dão a razão de uma atmosfera muito especial, de um grande arcaísmo e cariz comunitário, que se respirava nestas aldeias, e da sobrevivência, ali, de algumas dessas remotas formas, respeitantes às atividades pastoris e à criação de gado, e também a determinados aspetos da vida do grupo, em especial aqueles em que se evidencia um forte sentido de unidade e coesão vicinal; estão neste último caso os trabalhos agrícolas que requerem muita gente e animais ao mesmo tempo, em que se observava (e continua a observar, embora já de modo crítico) o sistema da gratuidade e reciprocidade, que, além dos seus pressupostos afetivos, era o único possível numa época em que, no mundo rural, a economia era unicamente qualitativa e o numerário escasso (e que aliás é ainda a regra - embora em declínio - em todas as regiões de pequena propriedade, mormente no norte do País). E cabe ainda mencionar as próprias aldeias, as casas, o mobiliário, o vestuário, em que transparece igualmente essa atmosfera e carácter arcaico, rude e primitivo, do Barroso. Esses vestígios de velhas instituições coletivistas, que se integram orgânica e funcionalmente no contexto económico-social presente, e todos os outros arcaísmos em geral, vão porém agora, acompanhando a evolução da região, que se abriu ao convívio do resto do mundo, progressivamente desaparecendo. As *vezeiras* de ovinos e os *adjuntos* acabaram por toda a parte; em muitas aldeias, o *forno do povo* já não se utiliza, etc.; essa velha atmosfera cedeu, em grande medida, perante novas concepções. E, a par dessa mutação, e com ela estreitamente relacionada, a economia quantifica-se e ingressa num novo estádio, os recursos locais deixam de se aproveitar, adquire-se equipamento urbano, e os hábitos antigos extinguem-se pouco a pouco.

O elemento fundamental da vida e da economia rurais do Barroso, a verdadeira e central atividade do lavrador dessa área, era a pecuária, e sobretudo a criação de gado bovino, de que se definiu mesmo uma raça autóctone - a raça barrosã -, que se apoia na abundância e excelência dos pastos característicos da região - os *lameiros* ou *lamas*, por sua vez relacionados com as suas condições ecológicas basilares. Os *lameiros* -, constituem o traço mais marcante da paisagem barrosã - são prados naturais regados, bordados de carvalhos e cercados de muros baixos de pedra seca, ocupando os fundos e encostas dos

vales, as margens dos ribeiros, e de um modo geral os terrenos mais frescos e húmidos. A raça barrosã é pequena e extremamente bem proporcionada, sóbria e resistente, segura e rápida no trabalho, excelente para a reprodução e a carne, e produzindo ainda leite.

O Barroso é, assim, acima de tudo, uma região produtora e exportadora de gado; vizinha das regiões minhotas de Basto e de Vieira, de policultura intensiva, primordialmente à base de milho, e em que o boi é o complemento animal necessário ao ciclo agrário, os vitelos nascidos e criados no Barroso são vendidos nas feiras daquelas regiões, e seguidamente enviados para todo o noroeste, onde recriam e engordam com os subprodutos dessa policultura; e é então que eles dão toda a medida das suas qualidades. A diferença das condições naturais entre essas duas regiões confinantes origina assim uma divisão de trabalho fundamental na criação bovina. O seu ciclo terminava nas feiras da Maia, onde os marchantes os vinham comprar para revender aos matadouros de Lisboa e Porto, e outrora para exportação, designadamente para Inglaterra.

Os touros, que asseguram a conservação da raça na sua pureza, são, como dissemos, quase sempre propriedade comunal, dos vizinhos de cada aldeia - o *toro do povo*. O seu sustento é estritamente regulado por normas costumeiras: ora é *pensado* à vez por cada interessado, junto com o gado deste último, ora tem um *pensador* único, um vizinho (que colhe benefícios específicos desse encargo) ou um assalariado pago por todos os interessados, ora ainda por divisão, na época do corte dos feno, da forragem necessária para o Inverno, que se armazena no *palheiro do touro*, etc. Em inúmeras aldeias o *toro do povo* tem as suas pastagens próprias - as *lomas do touro* -, tratadas segundo regras idênticas às que indicamos para o sustento do animal; e possui estábulo privativo, que é igualmente comunal - a *corte do boi* -.

A importância do boi nesta área transparece ainda em certas manifestações sociais e simbólicas, características da sua cultura, designadamente nas «chegas» de touros, que constituem o espetáculo favorito do barrosão e são um ato pleno de significação. As «chegas», que podem ter lugar em qualquer ocasião festiva - aos domingos, nas romarias, celebrações oficiais, etc. -, e às quais acorre gente de todas as redondezas, são lutas de dois touros entre si, à marrada, extremamente violentas, em que vence aquele que vira ou põe em fuga o adversário. Os touros que intervêm nas chegadas são os touros de cobrição - o *toro do povo* -; mas a luta existe verdadeiramente e tem o sentido empolgante que a define, porque cada touro é de uma aldeia diferente; as vitórias ou as derrotas são vividas como atos em que todos os habitantes da aldeia estão comprometidos. O touro das «chegas» identifica-se pois, de um modo pouco menos do que expresse, à aldeia a que pertence - o *toro do povo* é o próprio *povo* -, e a «chega» é uma luta entre as duas aldeias, para honra ou vergonha de uma e da outra. O touro vencido é um animal destinado ao talho; o vencedor é um herói que regressa à aldeia em triunfo, com bandeirolas e flores nos chifres. Em Travassos do Rio, a *corte do boi* mostra uma espécie de campanário onde insculpiram em relevo a cabeça de um campeão famoso, que foi a glória da aldeia.

Em Portugal, na religião popular, é muito usual as pessoas solicitarem a proteção ou a cura dos males dos seus gados aos santos ou a quaisquer invocações divinas da sua devoção. Esses pedidos fazem-se sob a forma de orações ou promessas - voltas em torno do templo, muitas vezes de joelhos, imagens do animal em cera (ex-votos), cereal, ouro, dinheiro, flores, etc. - e a sua satisfação agradece-se pelo cumprimento do que foi prometido. Contam-se porém vários santos que são especificamente protetores do gado, conforme os diferentes locais - Santo António, S. Marcos, S. Mamede, Santa Susana, Santa Brígida, etc., e, em certos casos, existem mesmo romarias a esses santos, com promessas também específicas (que por vezes se acrescentam ou enxertam em processos comuns), e até, embora muito raramente, com ritual próprio, em que o gado desempenha um papel relevante; voltas do gado - geralmente em número de 9 (a *novena*) - em torno do adro da respetiva capela, levando ele próprio entre os chifres o cereal prometido ao santo, ou adornado com fitas de cor, que a final se depõem no altar do santo; bênção e aspersão com água benta do gado num certo momento da festa; sua incorporação na procissão; em casos menos frequentes; entrada do boi no templo após as voltas da promessa ou sua presença ali durante os ofícios; etc.

Descrevemos a seguir uma romaria específica de gado, no pequeno santuário dedicado ao Salvador do Mundo (*Salvator Mundi*), junto à aldeia de Viveiros, nas faldas orientais da serra do Barroso, a que nos foi dado assistir em 1970; e notamos, numa notícia da festa de 1925, a curiosa promessa de uma vaca «amortalhada» que tomou parte na procissão, atrás do andor do Salvador do Mundo.

A capela do Salvador do Mundo, de Viveiros, vira a entrada aproximadamente ao sul. A porta é precedida de um pórtico alpendrado, com bancos do lado nascente e poente. Na fachada nascente, uma escada exterior de pedra leva ao coro. Ao fundo dessa escada, encostada à parede da capela, está uma sepultura de pedra enterrada ao raso do solo. Atrás da capela, no adro, um pouco a nascente, há uma coluna de pedra monolítica, com cerca de 1,20 m de altura e 25/30 cm de diâmetro.

À volta da capela, um muro baixo de pedra delimita o adro, onde há carvalhos frondosos de um lado e do outro. Esse muro tem uma entrada à frente (sul) e outra a nascente, ambas com cancela de ferro; e outra ainda atrás (norte), aberta. A confraria fica fora do adro, a poente. Atrás, a norte, de cada lado da entrada, no adro, junto ao muro, vêem-se dois palanques altos, de cantaria, com guardas também de cantaria, onde tocam as bandas de música: ascende-se a eles por meia dúzia de degraus de pedra. No do lado poente, o padre faz a alocação aos lavradores e dá a bênção ao gado. Fora do adro, para lá do trilho que os gados seguem nas promessas, vêem-se as costumadas barracas de quinquilharias, refrescos, comes e bebes, etc., e mais para nascente, um morro com o caminho por onde, mais tarde, segue a procissão. Nesse morro situam-se uns edículos de construção recente, onde durante o ano ficam as imagens de Santo Adrião e Santo Isidro, e que hoje estão vazios porque essas imagens serão levadas na procissão.

Na fachada frontal da capela, virada a sul, sob o alpendre, a cada lado da porta, há duas bocas de pedra, em forma de mísulas ou cachorros, para deitar o cereal - uma para o milho (a nascente), outra para o centeio (a poente), que comunicam com o interior da capela. A seguir à do milho, a nascente, há outro cachorro ou pouso de pedra, onde as pessoas põem as pedrinhas com que contam as voltas que dão a pé, de promessa, à volta da capela. Dentro da capela, à esquerda de quem entra, estão as duas arcas para o cereal, milho e centeio, correspondendo àquelas bocas. À direita há outra, para o milho. A carne de porco,

presuntos e sobretudo pés e mãos, fica à direita da entrada da porta da capela, dentro, no chão. Será leiloada ao fim da tarde.

O gado começou a afluir pelas 9 horas da manhã, e essa afluência atingiu o auge pelas 11 horas, formando então um anel quase ininterrupto (embora não denso) em volta do muro do adro, pelo lado exterior. Apenas três bois carregavam cereal à cabeça, amarrado entre os chifres; mais frequentemente, este vinha em burros, ou às costas, à cabeça ou debaixo dos braços das pessoas, seguindo os bois atrás. Como dissemos, geralmente dão nove voltas (novena), no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio; mas podem dar mais ou menos, conforme as promessas que fizeram.

Todo o gado trazia coleiras ao pescoço. Por vezes, as juntas iam jungidas, para não fugirem nem saltarem. Algumas pessoas, quando passam com o gado em frente à porta sul do muro do adro (as voltas do gado são pelo lado exterior do muro que circunda o adro; a pessoa que conduz os bois vai à frente, ao lado ou atrás dos animais, conforme calha), fazem o sinal-da-cruz e esboçam uma genuflexão. Cumpridas as voltas da promessa, algum gado fica por ali, para a bênção; outro vai para os lameiros próximos. Também aparecem ovelhas, misturadas com os bois, a andar nas voltas.

Fora da capela, as promessas das pessoas (sem gado) consistem sobretudo em voltas a pé dentro do adro em torno da capela, muitas vezes com cereal em sacos à cabeça ou às costas, que depois irão despejar nas arcas que estão dentro da capela. Uma ou outra pessoa traz cravos ou outras flores. Em frente à porta, aberta, da capela, esboçam uma genuflexão. Vê-se também uma ou outra dando voltas de joelhos. Por vezes, de cada volta a pé, põem uma pedra no cachorro que há na fachada, sob o alpendre, à esquerda.

Mais para dentro da capela, estão pousados no chão os sete andores, aguardando a procissão: Santa Quitéria, Santo Isidoro, S. Bento, Salvador do Mundo (nascente), Nossa Senhora, Santo Adrião e Nun'Álvares (poente); o andor de Nun'Álvares fica um pouco atrás dos outros, encostado ao arco do transepto. Santo Isidoro é o protetor dos lavradores, e a imagem tem aos pés um touro; Santo Antão é dado como «abade protetor dos animais»;

S. Bento é protetor das doenças, e Nun'Álvares protetor dos portugueses. As pessoas que trazem cereal como promessa, depois das voltas (ou diretamente, se não prometeram voltas) entram na capela e despejam os sacos nas arcas respetivas. Às vezes, antes de despejarem os sacos, vão rezar em frente do altar do Salvador, e então com frequência fazem-no com o saco do cereal à cabeça ou nos braços.

Dentro da capela prosseguem as devoções e cumprimento de promessas. Uma mulher, de joelhos, dá volta ao andor do Salvador; outra ofereceu-lhe o seu cordão de ouro, que pôs à volta de um braço da imagem, ficando dependurado; à frente do andor estava um banco, para onde ela subiu para pendurar o cordão (mais tarde retiraram esse banco). As pessoas tocam, com um lenço, a imagem, e depois passam o lenço pela testa; algumas fazem isso limpando a cara de duas figuras de anjo, decorativas, que estão em frente do andor, em baixo, cada uma de seu lado. Outros oferecem notas de 20 ou 50 escudos, que pregam com alfinetes no pano que reveste a peanha em que está montada a imagem.

Debaixo do altar-mor, exatamente sob o sacrário, há, ao raso do solo, um nicho quadrangular arqueado em cima (com cerca de 1,20 m de lado), baixo e escuro, normalmente tapado pelo frontão do altar, que as pessoas retiram para cumprirem a sua promessa; a meio tem uma coluna baixa de pedra, monolítica (semelhante, mas mais baixa do que a atrás descrita, que se vê no adro, um pouco atrás da capela), de cerca de 60 cm de altura e 25 cm de diâmetro, com uma pequena cova na face superior - é a Santa Cabeça. As pessoas entram nesse nicho já de joelhos (nem teriam altura para entrarem de pé), dão voltas de joelhos em redor da coluna, com uma mão sobre ela. É contra dores e doenças de cabeça. As orações são feitas ora ajoelhando-se nos degraus do altar-mor, ora em frente dos andores, sobretudo no do Salvador.

Cerca do meio-dia, antes da missa, o padre, paramentado, de sobrepeliz e estola, do cimo do palanque do lado poente, no muro das traseiras que limita o adro, dá a bênção ao gado. Faz uma alocação aos lavradores, uma prédica alusiva à devoção ao Salvador pelos donos dos gados, seguida de uma breve oração - o *oremus* - em latim²; e finalmente abençoa o gado (só com palavras) e asperge-o com o hissopo, uma vez para cada lado. O gado não estava junto nem concentrado, mas espalhado pelas imediações, ou nas elevações e lameiros à volta do local da capela. O padre era acolitado por mais dois padres, e ladeado pela cruz paroquial, as duas lanternas e a caldeirinha da água benta.

Por volta do meio-dia, depois da bênção do gado, teve lugar a missa, com altifalantes para se ouvir fora; mesmo durante a missa, havia gado que continuava a dar voltas. Depois da missa, por volta das duas horas, organizou-se a procissão. Os andores saíam da capela deitados, para caberem pela porta, por ordem: Santo Antão, N^a Senhora, S. Bento; um pendão, com o Divino Salvador numa face e a Sr^a de Fátima na outra (um foguete); Santo Isidoro, Santa Quitéria, Nun'Alvares (foguetes) e, na retaguarda, o Divino Salvador, que custou muito a sair, porque era muito alto; nessa altura tocou só a tarola. À frente deste vinham anjos, centuriões, figuras simbólicas; depois, lanternas e cruz. Já fora, ordenou-se a procissão: Santo Antão; anjos com símbolos, N^a Senhora, anjos com símbolos, S. Bento, anjos, Santo Isidoro; anjos; Santa Quitéria, anjos com símbolos (cruz, palmas), e figuras (a Rainha do Céu, etc.); Nun'Alvares; figuras (Cristo entre quatro centuriões; S. Caetano, etc.); lanternas; e, a final, o Divino Salvador, os três padres, e os penitentes amortalhados e amortalhadas (alguns com o saco de cereal prometido à cabeça), a banda de música de Braga; o público. As mortalhas eram uns simples camisões brancos; as das mulheres tinham apenas uma renda no decote, e compreendiam também uma touca igualmente branca à cabeça; as dos

2 Discurso do pároco, antes da bênção do gado (1970): «Atenção! Pede-se uns minutos de silêncio, porque vai seguir-se a bênção do gado. Interrompam as voltas, porque vai benzer-se o gado. Atenção! Antes de se principiar a bênção do gado, eu quero dirigir umas breves palavras aos lavradores da nossa região, aos lavradores e à boa gente transmontana, à boa gente do Barroso! Lavradores do Barroso! Já há muitos anos que tendes vindo aqui a este santuário, cumprir as vossas promessas. É grande a vossa fé, o vosso entusiasmo, para com o Divino Salvador do Mundo. Há gente que vem da raia de Espanha, de muito longe, aqui a este santuário, cumprir as promessas, porque o Divino Salvador do Mundo, nos momentos de perigo, cura os seus animais. Por isso, é com fé que vós viestes a este santuário, cumprir as vossas promessas. O Divino Salvador do Mundo abençoe os vossos gados, que o Divino Salvador do Mundo afaste para longe das vossas casas as pestes, que o Divino Salvador do Mundo interceda por vós, abençoe os vossos trabalhos, as vossas canseiras, os vossos campos, os vossos animais. Com fé, com amor, dissei ao Divino Salvador do Mundo o 'muito obrigado'! Ele é o Senhor de tudo. Ele dá-nos tudo, é o nosso Pai, por isso confiai nele. Que o Divino Salvador do Mundo nos salve a todos. E que hoje, neste dia, conceda muitas graças e muitas bênçãos para todos vós, abençoe as vossas famílias, abençoe os vossos gados. São os votos do pároco desta freguesia. Agora vai seguir-se a bênção do gado.» (Segue-se o *Oremus* em latim.)

homens eram mais curtas; e umas e outras ficam guardadas na confraria, e são usadas por promessa, mediante não pagamento mas uma esmola. Neste dia, vimo-las ainda na sacristia. A procissão deu a volta pelo outeiro e a nascente, passou junto aos edículos de Santo Antão e Santo Isidoro, desceu pelo norte; entrou no adro pela porta desse lado, e terminou com duas voltas em redor da capela, no adro, de poente para nascente. Os andores a final recolheram à capela entrando, outra vez deitados, pelo pórtico e porta principal da capela; e atrás deles, os «amortalhados» e o resto do povo. Depois de entrar, o padre deu a bênção aos fiéis, e os andores ficaram arrumados no chão, como antes. Ao fim da tarde, o armador começou já a desfazê-los.

Durante a procissão, o gado andava pelo morro e redondezas, e olhava, quieto, o cortejo; mas não se incorporou nele. Depois da procissão, merenda-se sob as árvores do adro: frango, pão de centeio, presunto, omeletas, bolos de bacalhau, rabanadas, vinho, cerveja, melão, fruta. Agora veem-se já muitos farnéis com cervejas. As oferendas de carne de porco ao Salvador do Mundo são feitas no próprio dia da festa; mas, ao longo do ano, o mordomo vai-as já recebendo - pernas e metades da cabeça de porco, que armazena e guarda, trazendo-as no dia da festa para serem leiloadas.

O leilão foi à tarde, pelas quatro horas; um rapaz apregoava do alto da escada exterior do lado nascente, de pé; as pessoas estavam apinhadas, em baixo, no adro, desse lado. De acordo com a regra, a festa, muitas vezes, remata com uma «chega» entre o touro da própria aldeia e outro de uma localidade vizinha; nesta festa a que assistimos, porém, um dos animais fugiu, recusando-se ao combate, e o espetáculo não teve lugar.

TOURADA EM FORCALHOS¹



Versão originalmente publicada em “Festividades Cíclicas em Portugal”, de Ernesto Veiga de Oliveira, pp 263-268, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984.

A região de Ribacôa que corresponde aproximadamente ao concelho do Sabugal, faz fronteira com a faixa ocidental da província espanhola de Salamanca, e prolonga, em Portugal, essa parte da Meseta castelhana. O contraste é marcado entre a paisagem portuguesa, dividida em pequenos campos, caminhos murados e montados pobres, e a espanhola, com as terras abertas em amplas ondulações a perder de vista e as vastas devezas onde se cria gado taurino em grande escala.

Nas aldeias dessa zona, as respetivas festas patronais compreendem em geral, além das cerimónias religiosas próprias, uma tourada de género especial, que constitui o seu grande atrativo: a vê-la ou a nela participarem, acorrem não só as gentes locais e das povoações da região, de um lado e do outro da fronteira, mas também pessoas da terra que trabalham fora, mesmo em países estrangeiros, que escolhem essa ocasião para as suas férias, e forasteiros, aficionados, etc.

¹ Este texto, em versão alemã (trad. de Jeanne Adler), acompanha o filme realizado pelo Instituto do Filme Científico, de Göttingen, em colaboração com o Centro de Estudos de Etnologia, de Lisboa, Nº E 1869, intitulado *Stierkampf in Forcalhos*, e publicado em *Institut für den Wissenschaftlichen Film, Sektion Ethnologie, Série 12, nº 29, Göttingen, 1982.*

Para tal acontecimento, essas aldeias possuem um amplo largo, que no dia da tourada é fechado com bancadas de tabuado e, nas entradas das ruas, carros de tração animal carregados com troncos de árvores e dispostos a seguir uns aos outros, fazendo de barreira e de local para espectadores: em frente às casas, armam-se refúgios com toros postos ao alto, entre os quais pode passar um ver e acirrar os touros encerrados; e os que já os viram, descem para dar lugar aos outros. Encostado à parede de uma casa, o rabicho ao alto, está o forcão. O tamborileiro rufa.

Perto da hora, chegam as pessoas da família mais importante da aldeia, com os seus convidados, e tomam lugar num palanque, a meio da bancada central. A mocidade participante, então, na praça, com canas de milho nas mãos, forma em duas filas, a pé atrás dos dois mordomos empunhando a bandeira, a cavalo, de fato novo e luvas brancas, e com as montadas engalanadas. O cortejo, precedido pelo tamborileiro, abeira-se da bancada, e um dos mordomos, num curto discurso cerimonioso, solicita ao «dono da praça» licença para se realizar a *capeia*; esta pessoa responde, e o cortejo dá então duas voltas à praça, e os mordomos, sozinhos, mais uma terceira. Enfim, soa mais uma vez o tamboril, a gente que está na praça debanda, procurando locais protegidos, atrás das barreiras ou debaixo dos carros - os *burladeros* -; ficam na arena apenas os mais animosos: os *capinhas* espanhóis, e a mocidade, no centro do redondel, sustentando o forcão, de frente voltada para o curro.

Da porta deste anunciam então a saída do touro; e logo ela se abre, e o animal irrompe e arremete contra o forcão, marrando nas galhas, e perseguindo em seguida, desorientado, pela arena, os que o provocam com correria, passando-lhe frente, ao lado, ou por trás, gritando, dando-lhe pauladas, aguilhoando-o. O animal investe, os perseguidos fogem, saltando para os carros, refugiando-se nas barreiras. Uma vez por outras, os capinhas espanhóis entram em ação, e fazem os seus *passes* com mais ou menos perícia, merecendo não raro aplausos da assistência.

Chega então a vez de o forcão entrar em ação. Guiado pelo *rabicheiro*, que o ergue pelo *rabicho*, e conduzido pela gente nova que o leva seguro pelas duas pernas laterais, procura-se, rodando com ele, levantando-o ou abaixando-o, conforme as investidas do touro, mantê-lo com o pau frontal sempre voltado para este, que marra furiosamente contra as galhas, e assim impedi-lo de atingir as pessoas. Por vezes o animal consegue meter a cabeça por baixo das galhas e levantar esse lado; e então passa para trás do forcão e obriga os moços a largá-lo e fugir para os carros e abrigos. Se a gente nova não maneja devidamente ou não aguenta o forcão, a assistência pede que intervenham os casados, os quais acedem sempre de bom grado.

Nestas diversas atuações, abundam os lances humorísticos e burlescos, nem sempre planeados. Com frequência, as pessoas são colhidas, e então todos saltam para cima do touro, imobilizando-o como numa pega. Quando aparecem animais particularmente bravos, estes lances são verdadeiramente perigosos, e a história local refere dramáticas capeias em que aconteceram ferimentos graves e até mortes. Nesses casos, e de um modo geral quando a gente de Forcalhos não foi capaz de dominar o touro, os moços das aldeias próximas da mesma área (que também têm esta tradição de touradas com o forcão), pedem para que os deixem correr esse touro no dia da sua festa, numa manifestação de emulação sociocêntrica, habitual entre grupos vizinhos.

Enfim, o touro está corrido; ouve-se o respetivo toque, a porta do curro abre-se, sai o cabresto que vai ao seu encontro, e o touro, atrás deste, recolhe, para dar lugar, passados uns breves minutos, ao que se lhe segue. Correm-se deste modo todos os animais escolhidos para a tarde, geralmente em número de seis ou mais, com um intervalo a meio para descanso e arranjo da arena, e que as pessoas aproveitam para beberem um refresco, e os capinhas espanhóis para efetuarem um peditório pela assistência. Finalmente, corrido o último touro, e depois da praça ficar vazia, os touros, de novo conduzidos pelo *montaraz*, voltam para Espanha.

A ROMARIA DE S. BARTOLOMEU DO MAR¹



Versão originalmente publicada em “Festividades Cíclicas em Portugal”, de Ernesto Veiga de Oliveira, pp 239-249, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984.

São Bartolomeu do Mar é uma povoação do litoral da província do Minho - no noroeste do país, portanto, que corresponde ao Portugal atlântico mais característico, com o seu clima fresco e húmido, um povoamento extremamente disseminado e uma elevada densidade populacional -, a cerca de 20 km ao sul de Viana do Castelo, capital do distrito, na foz do rio Lima, e a cerca de 5 km ao norte de Esposende, sede do concelho, na foz do rio Cávado.

A aldeia tem o aspeto e o carácter geral das demais desta zona, que vivem de uma economia exclusivamente agrícola. Assente num terraço compreendido entre o mar e a escarpa granítica do monte do Faro, paralelo à costa, o seu casario dispõe-se no sopé dessa escarpa, bordando, a nascente, os pinheirais do lugar (onde cresce o mato que, curtido pelo gado, constitui o adubo fundamental da terra) e, a poente, as terras de lavoura, campos e montes, que se estendem daí até às dunas da praia. O aglomerado é cortado pela velha estrada do Porto a Viana do Castelo, que faz o lado nascente do largo

¹ *Geographica*, 26, 1971, págs. 42-59. Este texto, em versão alemã (trad. de Heidemarie Frank), acompanha o filme realizado em 1970 pelo Instituto do Filme Científico, de Göttingen, em colaboração com o Centro de Estudos de Etnologia de Lisboa, N° E 1889, intitulado *Kirchfest. «Romaria» S. Bartolomeu do Mar*, e publicado em *Institut für den Wissenschaftlichen Film*, Sektion Ethnologie, Göttingen, 1974.

onde se ergue, voltando a frente para ela, a igreja nova da freguesia, construída entre 1909 e 1912, e dedicada a S. Bartolomeu. Um pouco a norte desta, no topo de um caminho que parte desse largo, encontra-se a capela primitiva, também da invocação do santo, que, abandonada depois da edificação da atual igreja, e praticamente desertada, foi recentemente restaurada e arranjada; e, um pouco adiante dela, na orla dos campos, uma velha fonte de mergulho ao raso do solo.

A população compõe-se apenas de gente da terra, pequenos lavradores e cabaneiros, que, uns e outros - e como sucede em toda esta costa a norte do Douro - vão porém ao mar, mas unicamente para a apanha do sargaço, que constitui um adubo suplementar. A agricultura, praticamente de subsistência (com pequenos excedentes que entram num circuito comercial rudimentar), é uma policultura de tipo arcaico e intensivo - o ciclo agrário do milho, com o seu rotativismo de cereal e pastos, e uma produção hortícola considerável, para consumo e venda - à base de um trabalho assíduo, minucioso, absorvente e engenhoso e, até há pouco, de caráter apenas familiar.

Como nota Mme. Boisvert «a comuna, ultrapassando o estágio de autoconsumo, com venda do excedente - nomeadamente os produtos hortícolas, a cebola e o leite -, participa do desenvolvimento económico da região do Porto». Mas a produção daqueles excedentes «mantém-se à escala da pequena exploração, ao mesmo tempo que se integra no conjunto regional. O desenvolvimento, por isso, não implica mudança de estrutura».

A praia, para lá da linha das dunas, e aonde se acede por um outro caminho que parte das traseiras do largo da igreja e termina, a uns centos de metros ao poente, já do lado do mar, num cruzeiro singelo, hoje de pedra mas, há ainda poucos anos, de madeira, é constituída por uma larga faixa arenosa, extensa e retilínea, franjada de penedia rasa.

Durante todo o ano, ela fica deserta, apenas com o reduzido movimento da apanha do sargaço, aqui feita por essa gente da terra, homens ou mulheres, sem barcos nem jangadas. A meia altura da duna erguem-se alguns barracos de abrigo, em pedra solta, onde os sargaceiros recolhem as suas alfaias; e, a par deles, uma ou outra casa de habitação permanente.

Nesta localidade, não apenas a economia mas também as técnicas, o nível material e o ambiente social e moral, estruturam-se em moldes de velha tradição. A vida das pessoas é simples e modesta, os seus costumes são brandos, as suas crenças ingénuas; as casas e o traje são pobres, e todo o seu tempo é gasto no trabalho; o numerário é escasso e os serviços que exigem muita gente ao mesmo tempo realizam-se pelo sistema de permuta vicinal, como trabalhos coletivos gratuitos e recíprocos. Aqui, como em toda a província - e mesmo, atualmente, todo o país - verifica-se um forte movimento de emigração para fora, especialmente por parte dos homens. As mulheres têm por isso um papel importante na família, e exercem todas as atividades agrícolas, incluso, como dissemos, a apanha do sargaço.

A localidade parece ser muito antiga. Nos fins do século XI já o lugar se chama S. Bartolomeu e corresponde a uma paróquia, o que atesta uma certa densidade de população. Ela é assim uma das duas mais antigas paróquias portuguesas com o nome do santo. Nas inquirições de 1220 ela é designada pelo nome de S. Bartolomeu de Vila d'Atam, e é vigairaria da apresentação do mosteiro

beneditino de Palme - o que, como nota Mme. Boisvert, se deve situar na origem da difusão do culto desse apóstolo-mártir na região. Em 1527, o seu nome é S. Bartolomeu das Marinhas, que finalmente se muda para S. Bartolomeu do Mar.

As romarias são festas religiosas em honra de um santo ou uma invocação divina, patronos de um santuário. Essa festa, que é numa data certa - geralmente a noite da véspera e o dia do santo -, compreende, além dos atos litúrgicos propriamente ditos - missa de festa com sermão, e as mais das vezes procissão -, outros elementos de natureza diversa e de igual importância, religiosos e profanos, cristãos e mágico-supersticiosos, cerimoniais e lúdicos, numa mistura característica extremamente variada e complexa - devoções especiais, cumprimento de promessas típicas gerais ou, em certos casos, específicas (estas então relacionadas com poderes especiais delas próprias ou do santo), ornamentações, fogos-de-artifício, diversões, música, danças, merendas, feira regional, tendinhas de comes e bebes, doces, louças, bugigangas, fruta, etc.

As romarias têm sempre atrás de si uma comissão de festeiros ou mordomos anuais, que se ocupam do arranjo do santuário e da organização da festa, e que, no próprio dia, envergando opa branca ou de cor, e ajudados por auxiliares por eles escolhidos, têm a seu cargo a receção de óbulos e oferendas e seguidamente o leilão destas últimas, policiamento do recinto, etc.; e que acompanham depois a procissão. Esses festeiros são em regra designados pela comissão ou mordomia cessantes; mas em certos casos existe uma confraria ligada ao santo patrono, e é então essa quem, cada ano, nomeia os festeiros escolhidos entre seus membros. Em casos mais raros - e é o que sucede em S. Bartolomeu do Mar - é o pároco quem escolhe os festeiros e preside à comissão, e os mordomos são voluntários seus conhecidos. O recinto onde tem lugar a festa, quase sempre em tomo da igreja - o arraial -, e as imediações que lhe dão acesso são em regra ornamentados caracteristicamente com arcos e luminárias coloridas, de fantasia; e é aí que se dispõe geralmente a feira e as diversões.

Dentro do templo, ao lado dos altares floridos e iluminados, vêem-se, pousados no chão, os andores para a procissão, com os santos no alto, emergindo de torres de flores de papel, fitas, emblemas e outros elementos decorativos. Geralmente, os romeiros, logo que chegam, dão três ou mais voltas em redor do templo, antes de entrarem. Na casa da confraria, ou, mais frequentemente, na própria igreja, num recanto ao lado da porta, numa mesa a que assistem festeiros, encontram-se uma ou mais imagens pequenas do santo, em madeira, «registos» também do santo e uma salva para os óbulos; os romeiros beijam, dão a beijar aos filhos, pousam ou esfregam na cabeça, própria e dos filhos, uma dessas imagens do santo que está sobre a mesa, e deixam o seu óbulo; outros, também contra um óbulo, levam uma dessas imagens para darem, com ela nos braços ou à cabeça, fora, as voltas prometidas à igreja, entregando-a depois outra vez na mesa; outros, ainda, compram um ou mais «registos», que às vezes colocam seguidamente no chapéu.

Entre as promessas típicas gerais, que tomam a mesma forma em todos os casos e se dirigem indistintamente a qualquer santo, as mais correntes são, além de ofertas variadas - em dinheiro, ouro, tranças, ex-votos de cera (círios ou figuras do órgão ou animal curado) ou quadros que celebram o milagre (estes, hoje, muito raros) -, sobretudo as voltas em torno do santuário, de joelhos, o rosário nas mãos;

por vezes, a promessa consiste em se ir vestido com uma mortalha e assim seguem depois na procissão; outrora, havia amortalhados que prometiam mesmo dar a volta à igreja deitados num caixão de defunto (que para esse efeito se alugava à confraria).

Há também promessas de se ir à romaria sem falar (com uma flor na boca como sinal), em «novena», etc. Não raro estas penitências ou mortificações iniciam-se longe do santuário, do ponto donde este se avista pela primeira vez, ou de qualquer cruzeiro do caminho.

Por seu turno, as promessas específicas são próprias ora de certos males, ora de determinados santos, em geral, ou invocações locais - os chamados «santos advogados». A lista dessas promessas ou advocacias é extremamente longa e fantasista; em regra, elas são estabelecidas de acordo com os princípios gerais da magia imitativa ou simpatizante, ou com a origem e interpretação, históricas ou lendárias, dos elementos em causa, certamente como sobrevivência de práticas ou conceitos muito remotos. Aliás, verifica-se uma grande mistura de conceitos entrecruzados, em que, para cada caso, esses elementos - a entidade divina, o mal e a promessa - são indissociáveis: o mesmo santo aparece como advogado contra um certo mal numa região, e contra mal diferente noutras, correspondendo-lhe, em ambos os casos, promessas específicas iguais ou não; a mesma promessa corresponde a um santo determinado numa região, e a um santo diferente noutra, sejam eles advogados do mesmo ou de diferentes males. Etc.

Todos aqueles aspetos gerais ocorrem, nos termos indicados, na romaria de S. Bartolomeu do Mar. Contudo, nela se destacam certas particularidades que lhe são exclusivas ou específicas: o S. Bartolomeu, aqui, é advogado contra a epilepsia - o «mal da gota», ou o «mal sagrado», dos antigos; ou seja, no conceito popular, a possessão pelo diabo, e o «medo» e a gaguez (que, por princípio, é uma consequência do «medo»), que são também formas atenuadas daquela possessão - por outras palavras, advogado contra o mais típico malefício do diabo; e, relacionados com a natureza do santo, têm aqui lugar, nesse dia, o banho santo, na praia², e as promessas específicas - os frangos pretos -, ambos hoje respeitantes apenas às crianças, como práticas profiláticas contra o «medo», exprimindo o sentido fundamental da própria celebração, verosimilmente herdeira de outra, decerto muito remota.

Como sucede também em todas as romarias nortenhas, ao S. Bartolomeu do Mar acorrem não só os devotos locais, mas romeiros de toda a espécie e de perto ou de longe, fiéis e vendedores, atraídos pelas diversões e a feira, pelo espetáculo da procissão, das ornamentações e do fogo, pelo gosto da convivência; e mendigos, estropeados e ciganos, pedindo esmola ao longo dos caminhos. Vimos assim romeiros do Alto e Baixo Minho, da beira-mar e da serra, de Trás-os-Montes e do Porto; já nos princípios do século XVIII, Carvalho da Costa registou a comparência, ali, de gente dos Arcos, Ponte da Barca, Ponte Lima e Paredes de Coura. Outrora, eles vinham em carrocinhas ou a pé, as mulheres com os cestos da merenda à cabeça; mais tarde, em bicicletas, às centenas, e os de terras mais distantes, em autocarros. Hoje, aos romeiros juntam-se veraneantes, forasteiros e turistas, por curiosidade e para o banho de mar; e os automóveis,

2 Deve-se notar que, até há muito poucos anos, subsistiam em muitas partes de Portugal «banhos santos» ou rituais deste mesmo tipo, alguns igualmente no dia de S. Bartolomeu, no mar ou em fontes ou rios, outros sobretudo na noite de S. João (24 de Junho), alguns, nomeadamente no Barlavento algarvio, no dia 29 de agosto (Degolação de S. João), para pessoas e animais (ovinos e caprinos).

que atravancam o recinto, as imediações e os caminhos, suplantam esses antigos meios de transporte. Mas também uma particularidade aqui se nota, igualmente relacionada com o sentido mais fundo da celebração; a frequência enorme de crianças, a quem as cerimônias específicas da festa - os frangos pretos e o «banho santo» -, pelo menos atualmente, respeitam fundamentalmente. O S. Bartolomeu é a 24 de agosto, mas as manifestações de festa começam já no dia 22, com a feira do linho, no largo da igreja, decorada com arcos e florões, como de costume. A feira do linho, que durava os três dias (como já o padre Carvalho notara em 1706, acrescentando que ela rendia aos frades 120 mil réis), é a única feira anual local, outrora ocasião de trocas dos produtos da região, sobretudo o linho, contra utensilagem manufaturada. Hoje, ela é um vulgar mercado, onde a gente da terra se abastece, e que termina no fim desse dia.

O início da festa propriamente dita é porém no dia 23, depois do meio-dia, quando chegam duas bandas de música contratadas pela comissão, e que tocam em dois coretos montados para tal no largo da igreja, um a cada lado, no meio das tendinhas dos feirantes. Nessa tarde, geralmente, vinham já muitos romeiros de regiões mais distantes, que pernoitavam nas casas ou barracos dos lavradores, ou, se o tempo estava bom, ao relento, na praia. E à noite queimava-se o primeiro fogo-de-artifício.

No dia 24, de manhã cedo, a alvorada é dada com os costumados foguetes e morteiros. Começam então a afluir os romeiros, que logo dão as voltas prometidas à igreja, antes de entrarem para cumprirem as suas devoções, homens e mulheres, levando pela mão os filhos pequenos, estes muitas vezes com o seu frango vivo ao colo ou seguro pelas patas, que vão amarradas. Dantes, esses frangos eram sempre pretos; agora, há-os também de outras cores. Terminadas as voltas prometidas, as pessoas, com ou sem os frangos, entram na igreja pela porta principal (porque a afluência é tanta que se tomou necessário fixar um circuito), e aí, as crianças ou suas mães, que trazem os frangos, entregam estes a uma auxiliar dos festeiros que está junto de uma porta lateral que dá para fora, para um galinheiro improvisado, onde ela os recolhe; outrora, esse galinheiro ficava mesmo dentro da igreja, num recanto à direita da entrada principal. Quando os romeiros não trouxeram consigo frangos, mas pretendem que um seu filho dê as voltas com esse animal, compram aos festeiros um que já ali fora entregue, e que volta a entregar depois de cumpridas essas voltas. Dentro da igreja, à esquerda da entrada, está a mesa dos festeiros, com as imagens do santo para os ritos habituais, os «registos» para venda e a salva para os donativos; e à direita, pousados no chão, os andores, resplandecentes de decorações. O andor do santo patrono, mais perto do altar-mor, representa um barco, e está pousado em andas, um pouco acima do solo; e, ao seu lado, vê-se uma caixa de esmolas. Os fiéis, com crianças às centenas, comprimem-se junto da mesa dos festeiros, beijando e dando a beijar a imagem do santo, comprando registos, etc., e seguindo depois para as suas devoções, para a praia, ou para as distrações que a festa oferece. Junto do andor de S. Bartolomeu, também se adensa a multidão com centenas de crianças que, num desfile ininterrupto, passam sob a proa do barco que forma esse andor. Em Portugal, a passagem sob o andor de um santo constitui geralmente um rito popular profilático contra a gaguez. Aqui, as crianças dão uma ou, mais correntemente, três voltas em redor da caixa de esmolas que está adiante do andor (e onde depois deitam o seu óbulo), de modo a passarem de cada vez sob a proa do barco do andor. Algumas vão ainda ao colo ou pela mão da mãe ou do pai, que passam então também; uma ou outra leva o seu frango nos braços. Por vezes, é mesmo um adulto quem passa, a pé, curvado, ou de joelhos.

Pelas 11 horas, realiza-se a missa, de festa e grande cerimonial, precedida pelo repicar dos sinos, que anunciam depois o seu final. Entretanto, fora, no largo, o movimento de romeiros cresce, e com ele a animação, a afluência às tendas de diversões, de comes e bebes, no meio do atroar dos altifalantes, que tocam um repertório festivo, e anunciam os atos litúrgicos, transmitem mensagens, etc. Na capela primitiva, onde outrora tinha lugar a celebração, não se passa hoje nada, a não ser as devoções normais de alguns fiéis. Na Fonte Santa, ao lado dela há, porém, gente a dar de beber a crianças, e alguns enchem com a sua água bilhas que levam consigo.

Pelo caminho da praia adiante, ao lado do fluxo de romeiros que, cumpridas as promessas e devoções, seguem num formigar denso e incessante da igreja para a beira-mar, exibem-se e pedinham mendigos, aleijados e doentes; entre estes, os que ainda há poucos anos avultavam - e agora desaparecidos - eram os epiléticos, verdadeiros ou falsos, que, seminus, esqueléticos e tismados, deitados sobre mantas e com um pano amarrado na testa, espumando e batendo espasmodicamente as mãos, satisfaziam a curiosidade do público, que lhes atirava tostões para um prato.

Na praia, cresce também a multidão, deambulando, sentada nas dunas, olhando o mar, brincando, comendo, concentrada sobretudo à beira da água, onde tem lugar o banho das crianças, que ali vão às centenas, para «perder o medo». A família vai-as despindo, entregando-as em seguida, as mais das vezes completamente nuas, aos sargaceiros ou sargaceiras que nesse dia fazem de banheiros, e que as levam, para os mergulhos rituais, em regra três - as três «ondas» -, muito raramente mais - sempre em número ímpar (ou pernã), de acordo com a prescrição mágica popular. As crianças, nos braços dos banheiros, debatem-se, choram, gritam; os mergulhos são dados de cabeça em primeiro lugar; o banheiro geralmente (como aliás sucede com frequência mesmo nos banhos de mar comuns) faz o sinal-da-cruz sobre a criança; e, após cada mergulho, limpa-lhe a água da cara com a mão. Findos os mergulhos da conta, o banheiro trá-la de novo aos pais, que a secam e vestem, e pagam o preço convencionado pelo banho. Entretanto a animação aumenta. O altifalante atroa os ares; as mulheres, de cântaros à cabeça, circulam, vendendo água; passa o homem das ventoinhas; ciganas leem a sina; aqui e além, canta-se e dança-se ao som da concertina, no meio de um círculo compacto de curiosos. A excitação sobe; os moços perseguem as moças, com empurrões e rasteiras, a ver se as atiram ao chão. E, por todo o areal, as famílias em grupo atacam os merendeiros, que são um dos atrativos destas ocasiões.

Pelas 15 horas, anunciada por foguetes, sai a procissão da igreja, com os festeiros à frente, de opa vermelha, com a cruz e os lampiões, e um deles fazendo o peditório entre a assistência, que se alinha para a ver passar, abrindo o passo aos andores - S. Sebastião, muitas vezes levado por rapazes militares, Senhora das Dores, Senhora de Fátima, Senhora dos Navegantes, Senhor dos Passos e, enfim, São Bartolomeu. Cada andor é precedido pelo pendão da imagem respetiva, e seguido por crianças vestidas de anjos, apóstolos, ou diversas figurações de pessoas divinas, ostentando os seus emblemas, e por grupos das Juventudes Católicas, com o traje uniforme. Outrora, viam-se também «amortalhados», atrás do andor da imagem da devoção dos diversos penitentes; hoje, esse género de promessas é, aqui, muito raro. Fechando o cortejo, os três padres que disseram a missa vão sob um dossel de seda amarela; depois, as duas filarmônicas, tocando alternadamente marchas solenes, e finalmente a multidão dos romeiros e curiosos.

A procissão segue o caminho da praia e vai até ao cruzeiro que fica no pendor da duna, contornando-o e parando, voltada ao mar. Então o pregador escolhido sobe a um púlpito improvisado, erguido sobre os barracos do sargaço, e profere um sermão cujo tema central é geralmente o mar. Findo o sermão, a procissão retoma a sua marcha pelo mesmo caminho, em sentido contrário, entre foguetes, regressando à igreja, onde termina.

Pelas 18 horas começa, junto à igreja, o leilão das oferendas, nomeadamente dos frangos, que prossegue pela tarde fora. À meia-noite, um grande fogo-de-artifício marca o final da celebração.

S. Bartolomeu é um dos doze apóstolos, que S. Mateus e S. Lucas associam a S. Filipe, e S. João - aparentemente com razão - identifica com Nataniel, e que pregou na Mesopotâmia, Pérsia, Egito, Frígia, Arménia, margens do mar Negro, etc. Fora dos Evangelhos, ele é mencionado por Eusébio, que fala em cristãos vivendo na «Índia» no século II e que haviam sido evangelizados por S. Bartolomeu.

Segundo a lenda (difundida pela ação dos conventos a partir dos séculos XII, e que aparece na «Lenda Dourada», de Jacques de Voragine, de 1260), S. Bartolomeu, na «Índia», domina, acorrenta e depois solta e expulsa para o deserto o demónio que, através dos ídolos Astaroth e Berith (e contra ofertas que lhe eram feitas), pretendia curar os possessos, mas apenas os livrava momentaneamente do seu mal; o santo começa então a curar ele próprio esses doentes; e tendo livrado a filha do rei Polémus da loucura de que sofria, este e a sua família e todo o seu povo pedem o batismo. Numa versão (que, de resto, não goza de grande autoridade), o rei Astragés, irmão de Polémus, vinga-se depois do apóstolo, mandando-o açoitar e depois esfolar vivo. Por isso, nas representações do santo - que conhecemos em Portugal já no século XVI -, este figura com uma faca na mão, símbolo do seu martírio, e com o demónio acorrentado aos pés. S. Bartolomeu, por isso, no seu dia, cura os possessos ou endemoninhados, e vence e expulsa o diabo, sendo-lhe dedicadas ofertas específicas; e a sua ação completa-se com um banho purificador e profilático.

Esta lenda parece ter sido bem conhecida em Portugal, pelo menos já no século XV. E como, em vários pontos do país, ocorrem outras festividades ou romarias em honra de S. Bartolomeu, mostrando certos elementos idênticos aos que descrevemos - nomeadamente análogos ritos de água -, pode-se entender não só que todas elas tiveram a mesma origem, mas mesmo que essa origem é aquela lenda. E entre essas romarias deve contar-se, como das mais antigas, a de S. Bartolomeu do Mar, tendo em atenção a própria antiguidade da freguesia.

Segundo a crença popular portuguesa, no dia de S. Bartolomeu anda o diabo à solta. O «banho santo» - que aliás, também de acordo com a crença popular, nesse dia vale por sete - é o remédio específico contra o «medo» - as crianças, com menos de sete anos, banhando-se da forma descrita três anos seguidos, ficam livres do «medo»; as que já estão «tolhidas» ou gaguejam por «medo» que sofreram, vêm também nesse dia ao banho, à procura do milagre da sua cura ou das melhores, confiadas na «virtude» que ali então têm as águas. Mas o banho é sobretudo o remédio preventivo contra a epilepsia (que, segundo a crença, a criança pode contrair, por exemplo, se a mãe atravessa um ribeiro ou bebe um copo de água enquanto a amamenta). O «banho santo» de S. Bartolomeu do Mar é pois um remédio contra o «medo» e a epilepsia, ou seja, as formas típicas da possessão pelo demónio. A festa atual apresenta-se assim, tal como conta

a lenda, como uma luta vitoriosa do Santo contra o Demónio, um grandioso e espetacular exorcismo coletivo. E a comparência regular e deliberada dos epiléticos, que outrora se verificava, parece confirmar claramente esta relação. O quadro completa-se com a oferta característica dos frangos pretos, própria desta celebração e específica também contra o «medo» e o mal da gota - é sabido como todos os animais dessa cor desempenham um papel importante na demonologia popular -, e com a prática da passagem sob o andor do santo, contra a gaguez, que deriva do «medo». Todos os elementos e crenças subjacentes deste complexo ritual - o diabo dominado e à solta, o «banho santo», o «medo», a gaguez, os epiléticos, os endemoninhados - aparecem assim ligados e convergentes. Atualmente, estas práticas referem-se apenas ao «medo», e às crianças, que dão ao rito o seu tom fundamental. Mas elas diziam certamente respeito também aos adultos que sofriam de epilepsia ou convulsões, podendo supor-se que a comparência dos epiléticos, que até há pouco se verificava, representava o último vestígio desse estado de coisas.

Seja porém como for, supomos que, neste caso, não se trata meramente de uma cerimónia cristã, que como tal seria relativamente tardia; esta deve ter-se sobreposto a um rito anterior, de origem pagã, do culto das águas. Como diz Mme. Boisvert, o «banho santo», aqui, tem um significado que ultrapassa o significado cristão do batismo e se liga ao simbolismo universal das águas, purificadoras, protetoras e regeneradoras. O «banho santo» representaria assim uma sobrevivência da antiguidade pré-cristã; as promessas de frangos, uma prática medieval; a procissão, uma criação do século XVIII. O problema poderá consistir em determinar se o culto a S. Bartolomeu não terá sido instituído precisamente em alguns desses locais onde existia anteriormente um culto pagão das águas, que ele então veio recobrir e que cristianizou, embora sem poder integrar e assimilar perfeitamente todos os elementos que nele se verificavam.

Numa sociedade rural imersa ainda na sua cultura tradicional de tipo arcaico, que não dispõe de noções e conhecimentos terapêuticos racionais ou sequer empíricos, as crenças e práticas do S. Bartolomeu - como aliás todo o seu sistema mágico-religioso do mesmo género - desempenham sem dúvida um papel importante no equilíbrio psíquico das gentes, como único meio de se precaverem contra males que, neste caso, são, para mais, de natureza fugidia, e que inclusive podem ser desencadeados pelo receio da não observância dos referidos preceitos.

BIBLIOGRAFIA

Ernesto Veiga de Oliveira - *A Romaria de S. Bartolomeu do Mar em Esposende*, in «Cultura e Arte», página cultural de «O Comércio do Porto», IX, 1959.

Colette Callier-Boisvert - *Survivances d'un bain sacré au Portugal. São Bartolomeu do Mar*, in «Bulletin des Études Portugaises» (Institut Français au Portugal), nouvelle série, tome trente, 1969 (com ampla bibliografia).

Jorge Dias - *Banhos Santos*, in *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos «Dr. José Leite de Vasconcelos»*, vol. III, págs. 195-200, Porto, 1960.

Padre António Carvalho da Costa - *Corografia Portuguesa*, I, pág. 269, Braga, 1868.

2.5

SESSÕES TEMA EM FOCO:

“OLHARES ESTRANGEIROS SOBRE PORTUGAL: O FILME ETNOGRÁFICO ALEMÃO”

FILMES E SESSÕES



Jogo do Pau em Basto

/ Stockspiel in Basto

(1970, 8') 16mm, cor, c/som

Encyclopaedia Cinematographica (Editor: G. Wolf)

Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen

(Dr. F. Simon, H. Wittmann, M. Schorsch e C. Otte)

Centro de Estudos de Etnologia, Lisboa (Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamin Pereira)

Sinopse:

Sudoeste da Europa, Portugal – O filme mostra um concurso de jogo do pau nas suas diversas formas: combate singular (entre dois adversários), um jogador contra dois, um contra três e, finalmente, um jogador contra um grupo de adversários. (*in Encyclopaedia Cinematographica*, IWF)



Uma Malha em Tecla

/ Dreschen und Dreschbrauch in Tecla

(1970, 23') 16mm, cor, c/som

Encyclopaedia Cinematographica (Editor: G. Wolf)

Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen

(Dr. F. Simon, H. Wittmann, M. Schorsch e C. Otte)

Centro de Estudos de Etnologia, Lisboa (Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamin Pereira)

Sinopse:

Sudoeste da Europa, Portugal – O centeio disposta na eira é debulhado com manguais de cabo curto e cumprido. Os malhadores trabalham em equipas de cinco pessoas dispostas em duas linhas, uma atrás da outra. A descoberta de uma pele de cabra embalsamada (a “anha”), cheia de palha e escondida no meio da eirada, inicia um cerimonial praticado durante a malha: “o enterro do patrão”. Depois de anoitecer, a “anha” é queimada ao ar livre. (*in Encyclopaedia Cinematographica*, IWF)



**Romaria do Salvador do Mundo
/ Kirchfest "Romaria" von Salvador do Mundo**

(1970, 16') 16mm, cor, c/som

Encyclopaedia Cinematographica (Editor: G. Wolf)

Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen (Dr. F. Simon, H. Wittmann, M. Schorsch e C. Otte)

Centro de Estudos de Etnologia, Lisboa (Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamin Pereira)

Sinopse:

Sudoeste da Europa, Portugal – O filme mostra uma peregrinação feita para a proteção do gado. Os animais que participam circulam, em sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, em redor do muro do adro que envolve a igreja e depois são benzidos. Segue-se uma procissão sem o gado. (*in Encyclopaedia Cinematographica*, IWF)



**Tourada em Forcalhos
/ Stierkampf in Forcalhos**

(1970, 24') 16mm, cor, c/som

Encyclopaedia Cinematographica (Editor: G. Wolf)

Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen (Dr. F. Simon, H. Wittmann, M. Schorsch e C. Otte)

Centro de Estudos de Etnologia, Lisboa (Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamin Pereira)

Sinopse:

Sudoeste da Europa, Portugal – No terceiro domingo do mês de agosto os habitantes de Forcalhos celebram a festa consagrada ao santíssimo sacramento. Na segunda-feira tem lugar uma tourada na praça principal da vila. Após a entrada solene na arena, um a um ou em grupo os "toureiros" vão à liça dos touros com uma construção triangular de madeira (com cinco metros de cada lado) designada "forcão". (*in Encyclopaedia Cinematographica*, IWF)



**Romaria de S. Bartolomeu do Mar
/ Kirchfest "Romaria" von S. Bartolomeu do Mar**

(1970, 21') 16mm, cor, c/som

Encyclopaedia Cinematographica (Editor: G. Wolf)

Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen (Dr. F. Simon, H. Wittmann, M. Schorsch e C. Otte)

Centro de Estudos de Etnologia, Lisboa (Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamin Pereira)

Sinopse:

Sudoeste da Europa, Portugal – A romaria é uma festa religiosa celebrada em honra de um santo ou intercessor divino. Característico das romarias é a atitude religiosa que se exprime na ligação entre atos sagrados e profanos. A maioria das romarias celebra-se no verão, como esta de São Bartolomeu do Mar, que se realiza a 24 de agosto. O objetivo desta romaria é o sacrifício das galinhas oferecidas na igreja e o "banho sagrado"

no mar. Hoje em dia, um e outro envolvem apenas as crianças e são considerados remédios para o medo. (in *Encyclopaedia Cinematographica*, IWF)



Apanha do Sargaço em Castelo do Neiva / Tangfischerei bei Castelo do Neiva

(1970, 12') 16mm, cor, s/som

Encyclopaedia Cinematographica (Editor: G. Wolf)
Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen (Dr. F. Simon e M. Schorsch)

Centro de Estudos de Etnologia, Lisboa (Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira)

Sinopse:

Sudoeste da Europa, Portugal – O filme mostra a “pesca” de algas marinhas praticada durante a maré baixa, assim que as rochas ficam fora de água e os barcos e balsas podem passar facilmente. As mulheres apanham o sargaço de pé na praia ou na água, e os homens a partir de barcos. O sargaço recolhido é transportado para o local de secagem em sacos de rede (o “galhapão”) ou em carros de bois. (in *Encyclopaedia Cinematographica*, IWF)



Pesca de Arrasto em Torreira

/ Fischerei mit dem Zugnetz in Torreira

(1970, 18') 16mm, cor, s/som

Encyclopaedia Cinematographica (Editor: G. Wolf)
Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen (Dr. F. Simon, H. Wittmann, M. Schorsch)
Centro de Estudos de Etnologia, Lisboa (Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira)

Sinopse:

Sudoeste da Europa, Portugal – A pesca de arrasto é um trabalho coletivo executado por sessenta homens e mulheres no mar e em terra. O barco, com 16,5 metros, é arrastado para a água por bois e empurrado para além da rebentação pela equipa. A rede de arrasto consiste numa grande bolsa (88 m) com uma abertura na extremidade superior, duas asas de 500 m comprimento e duas cordas de 2,5 km, que é posta na água em semicírculo e depois puxada para a terra, já junto à costa, por bois presos às cordas. Os peixes são retirados da rede e postos em cestos. (in *Encyclopaedia Cinematographica*, IWF)



O Mercado do Peixe e os Peixes / Der Fischmarkt und die Fische

(1968, 9') DVD, p/b, c/som (legendado em português)

Argumento e Realização: Hubert Fichte

Fotografias: Leonore Mau

Sinopse:

Das suas investigações deambulantes, neste caso por Sesimbra, resultou um “fotofilme” onde as imagens fotográficas de Leonor Mau são enquadradas, em voz-off, por um ensaio etnográfico – concreto no rigor dos pormenores – e poético – abstrato na efabulação e

cadência – de Fichte. É a possível vida dos pescadores, das suas contingências, da sua faina, que termina em ladainha, com uma listagem de nomes dos peixes a ressoar e a deambular na memória. A liberdade criativa e a intenção política são notórias nas referências à marginalidade, à sexualidade, à guerra colonial, à vigilância apertada da polícia – toda uma realidade que não escapou ao olhar atento deste alemão.



Hubert Fichte em Hamburgo, 1966 (Leonor Mau)



Portugal

(1952, 82') 35mm, p/b, c/som

Argumento, Realização, Fotografia e Montagem:

Alfred Ehrhardt **Assistência:** Volker Bergmann
e Walter Olsinski

Sinopse:

«Um país na fronteira do nosso continente / Na fronteira do grande mar / Porta no mundo árabe / Uma terra de modernos empreendimentos / E simultaneamente de um tempo longínquo... PORTUGAL.» Da legenda inicial deste filme, que na altura recebeu o German National Film Award, parte-se para uma visão panorâmica de um

país descrito como próximo, mas exótico. Numa notícia de 1951 no Boletim de Informações Cinematográficas, do SNI, Alfred Ehrhardt caracteriza assim o projeto: «O filme é uma grande metragem, dividido em três ciclos, preenchendo uma sessão normal de cinema. Abrirá com uma evocação histórica, a dos feitos dos vossos navegadores, e decorrerá como uma “lição” de imagens dos monumentos, como o mourisco, o gótico, o manuelino, a “recordar” a marcha histórica. Abarcará ainda, naturalmente, a vossa arquitetura moderna e os grandes empreendimentos contemporâneos. O vosso índice e expressão económica estarão representados, além de outros, pelo Vinho do Porto - cuja história será narrada desde a escolha das uvas, através dos vários trabalhos, até à saída da famosa bebida pela barra do Douro. A faina e a indústria da cortiça, toda documentada, também; as indústrias de pesca e as conserveiras; a pitoresca pesca de atum, no Algarve, tudo isto com a sua bonita moldura etnográfica, será o filme que vou fazer sobre Portugal.» Embora politicamente acrítico, este documentário revela os dotes plásticos do autor, com imagens e planos de grande beleza e rigor.



Alfred Ehrhardt em 1940 (Alfred Ehrhardt Stiftung)

3

SECÇÃO CIDADE DE LISBOA

3.1

APRESENTAÇÃO A CIDADE E A MEMÓRIA

Na continuidade do trabalho desenvolvido na edição anterior, o Panorama reafirma a pertinência de promover um espaço de programação dedicado à cidade de Lisboa. A Sessão Lisboa assinala o importante contributo da Câmara Municipal de Lisboa na organização do Panorama, constituindo-se este espaço como uma celebração da nossa cidade. O *corpus* desta programação é formado por filmes que retratam Lisboa, assumindo umas vezes a cidade como personagem principal e outras como “simples” pano de fundo perante o qual se desenrolam narrativas. Em todo o caso, ambas as situações são válidas para a ideia de pensar a cidade, é este o objetivo desta sessão, ou seja abrir um espaço de reflexão sobre o que pode o cinema fazer sobre uma cidade.

«... por vezes se sucedem cidades diferentes sobre o mesmo chão e sob o mesmo nome, nascem e morrem sem se terem conhecido, incomunicáveis entre si.¹»

Agarrando esta passagem de Italo Calvino no livro “As Cidades Invisíveis” propomos na Sessão Lisboa deste ano destacar a memória. Os documentários exibidos permitir-nos-ão tomar contacto com dois olhares estrangeiros sobre a capital: *Lisboa* do espanhol Antonio Cano e *Symphonic Memories* do belga Jaro Minne, dois trabalhos que estarão a par de *G-L-Ó-R-I-A!* e *Oriente, Lisboa* dos portugueses Ana Gandum, Inês Abreu e Rui Silveira, realizador deste último. Que diferenças existem entre os olhares dos que habitam a cidade e dos que apenas a visitam? Qual a relação entre o tempo da experiência no terreno, o tempo de filmagem e a produção de memória? Marcadamente os quatro filmes privilegiam e trabalham a memória, enquanto *Lisboa* de António Cano nos dá uma capital filmada em finais dos anos 80, os restantes partem do “presente” para o passado levantando memórias e interrogando (especialmente *Symphonic Memories*) os próprios processos da memória. Neste sentido, o recurso a imagens de arquivo em *Symphonic Memories* e em *G-L-Ó-R-I-A!* surge-nos como um meio poderoso de viajar no tempo, tempo esse que sabemos apenas existir nos filmes. O espaço-tempo que podemos percorrer pelos filmes desta sessão proporciona-nos uma cidade possível, entre a Praça da Alegria (em *G-L-Ó-R-I-A!*) e a zona

1 Calvino, Italo; As Cidades Invisíveis; Edições Teorema, 14ª edição; outubro de 2011, pg 39

oriental (em *Oriente, Lisboa*) existem espaços que são sempre passado. Aqui a cidade só existe como uma construção edificada com lembranças dos seus habitantes, com imagens de arquivo e essencialmente com o ponto de vista dos autores. O cinema tem o poder de criar universos e as cidades reais são também construídas de sonhos e de imagens impregnadas de ficção. O papel do documentário é vital no estudo e na perceção das realidades, no entanto, é por vezes o território da memória e do imaginado que mais nos pode dizer sobre a identidade de uma cidade. Sabemos que memória é potencialmente ficção. A frase de Italo Calvino fala-nos de incomunicabilidade, do esquecimento e por isso da ignorância, porque só a memória produz conhecimento. Agradecemos a Carlos Maurício historiador e professor no ISCTE que neste caderno nos deixa a sua visão sensível sobre o conjunto destes filmes, olhar este que servirá também de ponto de partida para o debate que se seguirá às projeções dos documentários. Estão todos convidados para a Sessão Lisboa, dia 14 de Maio às 17:00h no cinema São Jorge!

Fernando Carrilho
Equipa de Programação

3.2

LISBOA: QUATRO OLHARES SOBRE A CIDADE

CARLOS MAURÍCIO

Historiador
ISCTE-IUL

Quatro curtas-metragens filmadas em Lisboa. A primeira do início da década de 90, as outras três, contemporâneas. Quatro olhares sobre Lisboa. Três fazem uso do vai-vem entre passado e presente. Duas recorrem a materiais de arquivo – da Videoteca, da RTP, de particulares. Depois, os quatro caminhos divergem. Quatro viagens.

A mais antiga – apesar de apenas à distância de vinte anos – é já um documento histórico. É seu realizador o espanhol Antonio Cano. Os táxis trajam de verde-preto, os autocarros de laranja. A Estação do Rossio, com as suas dez vias, surge ainda devolvida ao século que a viu nascer. Ou seja, antes da paragem forçada para as obras no túnel e a remodelação da gare (2004 a 2008). Pagam-se ainda em escudos as compras no Mercado da Ribeira. Uma parte do filme é o “one not to miss” dos turistas: o Terreiro do Paço, a Casa dos Bicos (recém-renovada), as ruelas de Alfama, os Jerónimos, a estatuária mais monumental (Praça do Comércio, Restauradores, Marquês de Pombal). Aviões cruzam o céu enquanto, em baixo, cacilheiros sulcam o Tejo, e elétricos as ruas. Esta é a Lisboa povoada de forasteiros, de máquina fotográfica em punho. O Casal Ventoso – a favela “à portuguesa” – ainda lá está no seu intrincado de escadas e de becos. Era quando os “bairros problemáticos” ainda não tinham sido expelidos da cidade. As obras de remodelação arrancariam em 1996. Ao lado do bairro, e em contraste procurado pelo realizador, as Amoreiras. Os edifícios arrojados, mas também os refinados interiores do Centro Comercial, o primeiro grande espaço de comércio e serviços do país (Prémio Valmor em 1993). Duas Lisboas? Sim, que se replicam mais adiante. A clientela seleta do Frágil contrasta com os frequentadores de uma coletividade onde se canta o fado e se dança pela noite dentro. Que imagens nos ficam desta primeira viagem? Uma Lisboa abastada em classes médias e remediadas. Os ricos não andam por aqui (Fica uma interrogação: poderia fazer-se um documentário assim sobre Madrid?). Uma Lisboa apetecida pelos turistas. Uma Lisboa que já não é a nossa, mas que ainda mora aqui.

Segunda viagem. Outro olhar forasteiro. Se o primeiro filme era assinado por um realizador espanhol, o segundo chega pela mão do belga Jaro Minne. Se no primeiro, a narrativa assentava no fluir das imagens, aqui a narrativa estrutura-se em três planos, que se entrecruzam continuamente. Uma sinfonia implica de facto uma plétora de instrumentos. (1) O das memórias individuais em voz off: testemunhos múltiplos no

presente evocam oralmente as recordações de infância. (2) O das imagens de arquivo: estas trazem-nos, a preto e branco, a Lisboa dos anos 40-50, e, no colorido próprio dessa época, a cidade e os seus habitantes nos anos 60 – início dos 70 (os autocarros ainda eram verdes). (3) O daquelas memórias coletivas que ficam a arder pela noite dos tempos: a crise económica iniciada em 2008, com imagens da carga policial sobre os manifestantes em São Bento (14 de novembro de 2011), seguida da madrugada do 25 de abril e da manifestação do 1º de maio de 1974. Armas que reprimem e armas que libertam. A noite e a madrugada? Será. Só que, desta vez, a narrativa não respeita o trânsito lógico da noite para a manhã.

Na terceira e quarta viagens o enfoque muda. Em lugar de uma abordagem holística, exploram-se territórios específicos em Lisboa. Aos olhares de fora contrapõem-se olhares de dentro. Dois olhares cheios daquela cumplicidade que só a familiaridade confere. Uma das razões para o contraste entre as anteriores viagens e as próximas passa por aí.

A terceira viagem, sendo oficialmente sobre a Glória, é também ela sobre a glória. Abre com a inauguração do Elevador da Glória e embrenha-se pelo bairro adjacente, do mesmo nome. Espaço de diversão noturna desde há muito. Duas realizadoras – Ana Gandum e Inês Abreu Silva – convocam imagens de arquivo (da RTP), recolhem testemunhos orais do passado e do presente e convidam-nos a explorar o Parque Mayer, o Hot Clube Portugal, o Ritz Club, o Maxime, o Fontória e o Piri-Piri – “o bar de alterne mais antigo da Europa”, nas palavras da atual proprietária. É ela a única mulher empresária, neste mundo concebido para o entretenimento masculino. Os teatros de revista e os seus bastidores. Os que trabalham sobre o palco e os que trabalham por detrás dele. As memórias dos actores e dos músicos (da Orquestra do Hot Club). As vivências e memórias dos frequentadores dos cabarets, os percursos dos seus proprietários narrados na primeira pessoa. Sendo, pois, sobre a Glória, este filme trata sobretudo da glória. Não a “glória de mandar, oh vã cobiça”, mas a outra glória, a efémera, a da espuma dos dias – ou antes, das noites, a qual sabemos ser terna, por definição (que não vem no dicionário).

E eis-nos chegados à última viagem, assinada por Rui Silveira. Está metodicamente dividida em três partes, ostentando nomes de planetas (Ou serão de deuses da Antiguidade?). O olhar de um condutor, guiando um carro à noite, é o fio que liga estas três partes. Um olhar de alguém que “se anda a orientar”. Oriente é nome de gare, é nome da zona onde fica o mais recente espaço residencial e de lazer de Lisboa. O Centro Comercial Vasco da Gama. Os Jardins da Expo. O Campus da Justiça. E por detrás dele – à noite – os campos de Vénus. Tudo isto entrecortado pelas memórias das pessoas que vivem ali perto, há mais de quarenta anos, e que têm agora uma vista privilegiada sobre o Parque das Nações e suas adjacências. De dia, as casas degradadas do Olivais Velho. De noite, um praticante de jogging desliza ao som da Pastoral de Beethoven. E o olhar do condutor que não pára de procurar.

3.3

SESSÃO LISBOA

FILMES E SESSÕES



Lisboa

38', 1988-89, Portugal

Realização: Antonio Cano; **Guião:** Ima de Francisco;

Montagem: J.M. Iriarte; **Banda Original:** Depósito Dental; **Música:** Pedro Garhel; **Voz:** Rosa Galindo;

Câmara: Antonio Cano; **Sonoplastia:** Capra;

Participaram: Fátima Machado, Alexandra Luz, M.J. Garcia, Inês V.de Almeida (Inês de Medeiros); **Produção:** António Saraiva, Paulo Miguel Forte (Latina Europa), Fórum Estudante; **Coprodução:** RTVM – RTP, CML (Cultura), FPCA

Sinopse:

Trata-se de um filme sobre a cidade de Lisboa na sua ampla dimensão cultural; centro cosmopolita, com itinerários pelo património arquitetónico assim como a vários locais da noite lisboeta. Nascido no âmbito d'O Projeto Ibérica (1987), o documentário tornou-se uma reflexão sobre a própria identidade da Cidade. Deste projeto, dinamizado por António Saraiva e Paulo

Forte (Latina Europa), resultou uma iniciativa assinalável de mostra de vídeo português e espanhol na Península Ibérica. Numa primeira fase, foi exibido um ciclo de vídeo espanhol no Fórum Picoas, em Lisboa e um ciclo de vídeo português no Centro Reina Sofia, em Madrid. Nele foram reunidos vídeos de E.S Melo e Castro, Vítor Rua, Paulo Miguel Forte, Susana Sousa Dias e de alguns alunos da ESBAL. Numa segunda fase foi feita uma coprodução para televisão da qual resultaram *Lisboa* (1988-1989) realizado por António Cano, e *Me Llamo Madrid* (1989) de António Saraiva e Paulo Forte, exibidos em Janeiro de 1989, na RTP.



G-L-Ó-R-I-A!

37', 2013, Portugal

Realização: Ana Gandum, Inês Abreu e Silva; **Guião:** Ana Gandum, Inês Abreu e Silva; **Imagem:** Ana Gandum, Inês Abreu e Silva, Nina da Silva; **Montagem:** Nina da Silva; **Som:** Pedro Lourenço (Arquivo Municipal de

Lisboa – Videoteca); **Produção:** Manuel António Pereira;

Coprodução: Arquivo Municipal de Lisboa – Videoteca

Sinopse:

Onde começa e termina a história de um lugar na cidade? Quais as suas pulsões, os movimentos de vitalidade, de abandono e de suspensão, de sítios que fecham, que abrem e voltam a fechar? *G-L-Ô-R-I-A!* resulta de um trabalho de pesquisa associando a recolha fotográfica a uma recolha de memórias pessoais e está organizado segundo um itinerário de boémia no bairro da Glória ligado ao cabaret, à revista, ao strip e ao jazz. Do Parque Mayer ao Hot Club, do Ritz ao Maxime, do Fontória ao Piri-piri, seguimos a premissa de pesquisar e remexer em arquivos fotográficos e videográficos e colocá-los em confronto com imagens captadas hoje em cada um dos locais, somos guiadas pelas vozes de antigos e atuais artistas, empresários, empregados e curiosos... Uns falam-nos do passado, outros do presente, alguns lutam pela sobrevivência, e no meio da deambulação pelo bairro e pelos arquivos, a tentativa de registar e fixar uma narrativa visual falha constantemente.



Symphonic Memories

8', 2013, Portugal

Realização: Jaro Minne; **Montagem:** Jaro Minne;

Coprodução: Arquivo Municipal de Lisboa – Videoteca;

Imagens de Arquivo: Arquivo Municipal de Lisboa – Videoteca/CML, Portugueses-Membros de Couchsurfing.org, História do Cinema Português, Amigos Lisboetas

Sinopse

Meditação poética sobre a natureza da memória. Os locais que os Lisboetas partilham, ainda que de formas

distintas, e que evocam a subjetividade da memória. Não tanto sobre Lisboa mas como as pessoas se conectam em qualquer lugar pelas suas impressões remanescentes de sons e cheiros, ou como os acontecimentos da História recente podem ser tão subjetivos naquele sítio. Este documentário/ensaio é a primeira tentativa do jovem cineasta belga, Jaro Minne, se aproximar da linguagem de Chris Marker em *Sans Soleil* (1982) e como a relação delicada entre Imagem, História e Memória é tratada de forma reflexiva: uma colagem associativa de memórias a uma aproximação de identidade dos lisboetas.



Oriente, Lisboa

14', 2013, Portugal

Realização: Rui Silveira; **Guião:** Rui Silveira;

Imagem: Rui Silveira; **Montagem:** Rui Silveira;

Som: Rui Silveira; **Produção:** Front Productions

Sinopse

Um novo centro urbano em Lisboa visto do ponto de vista de um residente. O Parque das Nações foi, desde 1998, uma operação de requalificação urbana focado numa área industrial obsoleta à beira rio, mas que também afetou aos bairros de classe trabalhadora circundantes que, em alguns casos, antecederam o desenvolvimento industrial da região. Estas imagens mostram as novas áreas, como as pessoas as ocupam e lhes dão vida, mas também os enclaves que sobreviveram a esta operação.

4

PANORAMA 2014

*8ª MOSTRA DO
DOCUMENTÁRIO
PORTUGUÊS*

4.1

SELEÇÃO PANORAMA 2014

FILMES E SINOPSES



Agora Nós

29', 2013, Portugal

Realização: Pedro Soares; **Guião:** Pedro Soares;

Texto original: Miguel Tiago; **Imagem:** Pedro Soares;

Montagem: Pedro Soares; **Som:** Pedro Soares;

Produção: Pedro Soares

Sinopse:

Uma manifestação é uma expressão magnífica do poder do povo, uma realização coletiva de afirmação de coragem e de participação concreta e direta, sem pedir a ninguém que nos represente, sem delegar em ninguém que fale por nós.



Alice e Darlene

7', 2013, Portugal

Realização: Raul Domingues; **Imagem:** Raul Domingues;

Montagem: Raul Domingues; **Som:** Raul Domingues;

Produção: Raul Domingues

Sinopse:

Num profundo trabalho de lida da casa, Maria, divorciada encontra uma caixa de slides e fotografias. Depois do seu trabalho feito ela vê televisão.



Almas Censuradas

19', 2013, Portugal

Realização: Bruno Ganhão; **Guião:** Bruno Ganhão, Margarida Cartaxo; **Imagem:** Marta Reis Andrade;

Montagem: Margarida Cartaxo, Bruno Ganhão;

Som: Marta Marques Mendes, **Música:** José Mário Branco; **Produção:** ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema, Joana Niza Braga

Sinopse:

Almas Censuradas retrata de forma crua e violenta o conflito marcante de um passado recente da vida política em Portugal, procurando encontrar reflexos no contexto sociopolítico atual. Uma visão abrupta contemporânea que se recusa a visionar a independência política como conquistada.



Anja

7', 2013, Eslovénia

Realização: Alexandra Corte-Real de Almeida;

Guião: Alexandra Corte-Real de Almeida;

Imagem: Celeste Alves, Alexandra Corte-Real de Almeida; **Montagem:** Afonso Mota; **Som:** Isabel Pestana; **Produção:** Luksuz Produkcija

Sinopse:

Anja vive no campo, tem 12 anos e vai todos os dias ao mercado para vender vegetais.



Arraia

31', 2012, Portugal

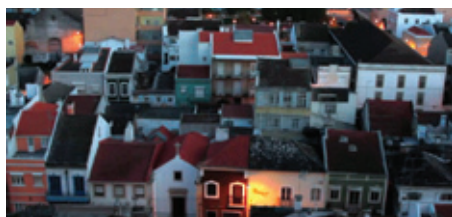
Realização: Gonçalo Mota; **Guião:** Gonçalo Mota;

Imagem: Gonçalo Mota; **Montagem:** Gonçalo Mota,

Alejandro Cid; **Som:** Alejandro Cid; **Produção:** Circolando

Sinopse:

A festa não existe sem trabalho, nela celebra-se o esforço dos corpos. Não há arraial sem arraia... Documentário sobre o universo de pesquisa e o processo criativo do espetáculo de teatro e dança "Arraial", criado pela companhia Circolando.



A Lucidez do Absurdo

20', 2013, Portugal

Realização: Tatiana Saavedra, Francisca Marvão;

Guião: Tatiana Saavedra, Francisca Marvão;

Imagem: Tatiana Saavedra, Francisca Marvão;

Montagem: Tatiana Saavedra, Francisca Marvão;

Som: Teresa Gabriel, Tatiana Saavedra, Francisca

Marvão; **Música:** Tiago Sousa; **Produção:** Tatiana Saavedra; Francisca Marvão

Sinopse:

Uma troca de correspondência entre duas jovens portuguesas na tentativa de alcançarem alguma coisa, de forma a darem um certo sentido à existência. Pode-se dizer que é o início de uma busca pela verdade impossível de encontrar mas que, mesmo assim, vale a pena tentar fazê-lo. São visões guardadas nas mentes de ambas, representadas, através do vídeo, em espaços físicos e psicológicos distintos e com significados de tempo diferentes. As experiências pessoais são articuladas de maneira a produzir efeitos de complementaridade e contraste, provocando, ao mesmo tempo, um estranhamento característico da experiência estética do filme.



Ao Lugar de Herbais

31', 2012, Portugal

Realização: Daniel Ribeiro Duarte; **Guião:** Daniel Ribeiro Duarte; **Imagem:** Daniel Ribeiro Duarte; **Montagem:** Daniel Ribeiro Duarte; **Som:** Daniel Ribeiro Duarte, Pedro Asphan; **Narração/Leitura:** Maria Poppe

Sinopse:

Tendo como ponto de partida a casa de Sintra, onde está o espólio da escritora Maria Gabriela Llansol, procura-se criar um trajeto por entre fotos, textos e objetos relacionados a Herbais, na Bélgica. Esta pequena vila de agricultores foi o lugar para o qual Llansol mudou-se, em 1980, com o objetivo de dedicar-se inteiramente à escrita.

No isolamento, escreveu como nunca antes e presenciou uma expansão desmedida do seu mundo figural. Viveu ali até 1985, ano em que voltou a Portugal.



CASALATA

14', 2013, Cabo Verde

Realização: Lara Plácido, Ângelo Lopes; **Guião:** Lara Plácido, Ângelo Lopes; **Imagem:** Nennas Almeida, Mamadou Diop; **Montagem:** Edson Almeida, Lara Plácido; **Som:** David Medina; **Produção:** M_EIA - Instituto Universitário de Arte Tecnologia e Cultura, Lara Plácido, Ângelo Lopes

Sinopse:

O elevado custo da construção, a inflação na habitação e nos terrenos destinados ao mesmo uso, paralelamente com o desemprego existente, impossibilitam a compra ou arrendamento de uma casa, incitando o aumento da construção ilegal, na maioria das vezes, a única opção das famílias carenciadas terem um abrigo para [sobre] viver. Será esta ilegalidade crime?



Chantal

23', 2013, Portugal

Realização: Joana de Verona; **Guião:** Joana de Verona; **Imagem:** Joana de Verona; **Montagem:** Susana Kourjian, Joana de Verona; **Som:** Ana Furna, Clara Iparragui, Letizia Buoso, Valerei Rochart; **Produção:** Ateliers Varan, Joana de Verona; **Com:** Ali Senil

Sinopse:

Ali faz e refaz Chantal. Ela é a sua companheira, o seu espelho.



Coisa de Alguém

26', 2014, Portugal

Realização: Susanne Malorny; **Guião:** Susanne Malorny; **Imagem:** Nina Hoegg; **Montagem:** Marcelo Felix, Susanne Malorny; **Som:** Isabel Dias Martins, Sofia Afonso, Rúben Costa; **Produção:** C.R.I.M.

Sinopse:

O Departamento de Perdidos e Achados de Lisboa parece mais uma antiga oficina artesanal do que um escritório. A sua missão é especial: garantir exílio a todos os artigos pessoais perdidos e recolhidos na área da grande Lisboa.

É impossível prever se as coisas perdidas alguma vez vão reencontrar os seus donos de quem revelam bastante mas usualmente não o suficiente para os identificar. O dia a dia desta instituição dentro da PSP torna-se um observatório inesperado da dinâmica de perder, achar, possuir e esquecer numa complexa cidade atual.



De Volta Às Raízes

7', 2012, Portugal

Realização: Gonçalo Cardeira; **Guião:** Gonçalo Cardeira; **Imagem:** Gonçalo Cardeira; **Montagem:** Gonçalo Cardeira; **Som:** Gonçalo Cardeira; **Produção:** Gonçalo Cardeira

Sinopse:

Não é abandono, deterioração nem destruição. É um conflito de territórios entre o Homem e a Natureza, em que este se apodera de pedaços de terra, para erguer os seus espaços. Mas quando o ser humano deixa de preservar o seu espaço ocupado, a Natureza volta, dotada de todas as suas forças, para retomar um território que nunca deixou de lhe pertencer, criando lentamente ruínas humanas.



Ennui

9', 2013, Portugal

Realização: Vasco Duarte; **Guião:** Vasco Duarte;
Imagem: Vasco Duarte; **Montagem:** Vasco Duarte;
Som: Vasco Duarte

Sinopse:

A falta de espírito, entusiasmo ou interesse; um sentimento de desgaste ou insatisfação.



Ensaio Nº 1

8', 2013, Portugal

Realização: Juliana Vaz; **Guião:** Juliana Vaz;
Imagem: Juliana Vaz; **Montagem:** Juliana Vaz;
Som: Juliana Vaz

Sinopse:

Entre imagens do presente e imagens do passado, uma jovem filma o seu quotidiano, em Lisboa, movida por uma crença: o cinema é um movimento do coração.



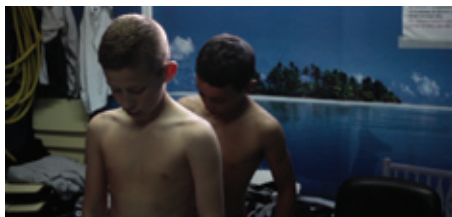
Época Baixa

7', 2013, Portugal/ Áustria

Realização: Jola Wieczorek; **Guião:** Jola Wieczorek;
Imagem: Jola Wieczorek; **Montagem:** Jola Wieczorek;
Som: Tiago Matos; **Produção:** DocNomads, Jola Wieczorek

Sinopse:

Época Baixa mostra os lugares deixados para trás pelos turistas durante a época baixa em Portugal. É possível sentir ainda os dias coloridos dos passados dias de verão. Os turistas deixaram as suas marcas. Às vezes conseguimos até ouvi-los, como vozes fantasmas à distância.



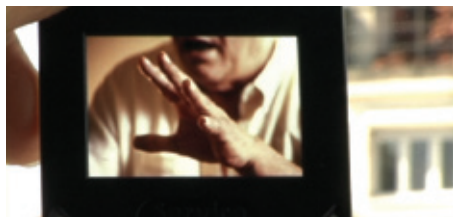
Fúria

19', 2013, Portugal

Realização: Diogo Baldaia; **Guião:** Diogo Baldaia, Manuel Rocha da Silva; **Imagem:** Afonso Mota;
Montagem: José Rito; **Som:** Rafael Cardoso;
Produção: ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema, Manuel Rocha da Silva

Sinopse:

A agressividade e o desejo de competir fazem parte da infância. No clube de Boxe de um bairro pobre, as crianças vivem a amizade e encontram um espaço onde canalizar uma fúria que tem tanto de violenta como de libertadora.

**IN MEDIAS RES**

72', 2013, Portugal

Realização: Luciana Fina; **Guião:** Luciana Fina, a partir de textos de Manuel Tainha; **Imagem:** João Ribeiro, Luciana Fina; **Montagem:** Olga Ramos, Luciana Fina; **Som:** Olivier Blanc, Armanda Carvalho, Elsa Ferreira; **Produção:** LAFstudio, Luciana Fina

Sinopse:

«A mais sólida e consistente função de sempre da arquitetura é a construção dos lugares de relação dos homens uns com os outros, com a natureza, com os outros seres e as coisas. E onde espaço, tempo, movimento não são dados como conceitos absolutos...» (Manuel Tainha, 1922 – 2012). Personalidade incontornável do pensamento arquitetónico em Portugal e do seu confronto com a modernidade, Manuel Tainha abre o seu atelier nos anos 50 e concebe projetos durante quase seis décadas, traduzindo a inquietação de uma “arquitetura em questão” no paralelo e constante exercício da escrita. Dialogar com a visão, a poética e a ética de Manuel Tainha implica não rimar apenas com o espaço, a luz e os materiais, mas também com o movimento, o tempo e a vida que os habitam. Adensam-se as correspondências, e o cinema, a literatura, a música, tornam-se âmbito das conversas com o arquiteto. Obras concebidas entre as

décadas de 50 e 70, filmadas hoje, num momento da sua existência, tornam-se o espaço para este diálogo.

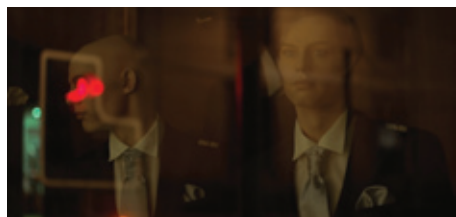


Kawito Tatei Nierika/Canto às Entranhas da Terra
42', 2014, México

Realização: Alex Campos García; **Guião:** Alex Campos García; **Imagem:** Alex Campos García; **Montagem:** Alex Campos García; **Som:** Musicos Wirrarixas; **Produção:** Olhares Nómadas, Augusto Ribeiro

Sinopse:

Cerro do Queimado, deserto de Wirikuta. Fevereiro de 2013. Comunidades Wixáricas de diferentes regiões do México encontram-se pelo segundo ano numa cerimónia contra a mineração, em defesa da terra sagrada à qual peregrinam desde tempos imemoriais, na casa da planta sagrada que aí cresce, do “veado” com o qual caminham alimentando o seu espírito. São guiados através do canto e da cerimónia das oferendas. Um canto onírico às entranhas da terra, uma dança onde se reinterpreta o mundo.



Maus Caminhos

7', 2013, Portugal

Realização: Rodrigo Ferreira; **Guião:** Rodrigo Ferreira;
Imagem: Diogo Allen; **Montagem:** Rodrigo Ferreira,
Mário Quintas; **Som:** Rodrigo Ferreira

Sinopse:

Durante a noite, o Porto refugia-se num grande silêncio. Sem qualquer alma à vista, o vento torna-se confidente, os manequins dos expositores tornam-se modestos e o vidro que nos separa devolve-nos o olhar.



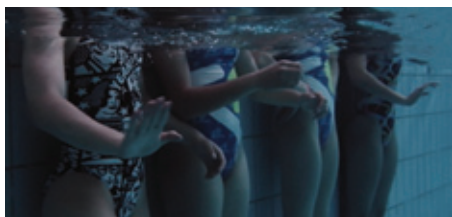
Memórias em (Des)Construção

5', 2012, Portugal/ Hungria

Realização: André Agostinho; **Guião:** André Agostinho;
Imagem: André Agostinho; **Montagem:** André
Agostinho; **Som:** Ricardo Leal; **Produção:** Ricardo Leal

Sinopse:

Memórias em (Des)Construção é um exercício documental/experimental, resultante de uma viagem a Budapeste, que explora a (des)construção da nossa memória através de fragmentos do que vivemos num determinado tempo e espaço.



Nós

14', 2013, Portugal

Realização: Laura Moreno; **Guião:** Inês Alves;
Imagem: Marta Moreno; **Montagem:** Hugo Pedro;
Som: Hugo Pedro; **Produção:** ESTC – Escola Superior de
Teatro e Cinema, Ana Rafael

Sinopse:

Os quatro membros da equipa sénior de natação sincronizada de Loures (Geslours), Ana Rita, Isa, Nádia e Priscila, preparam a coreografia que irão apresentar num programa de televisão durante os treinos diários. As nossas protagonistas aquecem, fazem a coreografia fora de água e discutem os últimos pormenores. Já dentro de água fazem exercícios de sincronização, respiração e treinam repetidamente partes específicas da coreografia. Chega o dia do programa de televisão. Há luzes arroxeadas a iluminar o espaço e ouve-se a voz do assistente de realização que coordena o ensaio geral. Os projetores iluminam os seus corpos com várias cores, a música começa, saltam para a água e vemos a coreografia do início ao fim. Falta um mês para o Campeonato Nacional de Natação Sincronizada. Ana Rita, Isa, Nádia e Priscila estão junto à piscina e treinam uma nova coreografia.



O Corpo Maior

14', 2013, Portugal

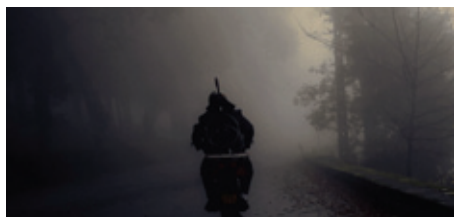
Realização: Marta Moreno; **Guião:** Bárbara Janicas;

Imagem: Laura Moreno; **Montagem:** João Eça; **Som:**

Hugo Teixeira; **Produção:** ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema, Rafael Marques

Sinopse:

Na Companhia Maior – projeto artístico de base multidisciplinar criado em 2010, composto por intérpretes profissionais com mais de 60 anos – encontramos cinco ex-bailarinos que, apesar dos estereótipos do mundo da dança, da idade e das limitações físicas, oferecem uma vez mais o corpo às memórias do palco. O seu reencontro com o processo criativo e com a nossa câmara jovem e inexperiente, do treino à experimentação, do ensaio ao improviso, e, por fim, ao espetáculo, levar-nos-á a repensar o que pode o corpo do bailarino envelhecido enquanto a memória da dança não o deixa morrer.



Os Caminhos de Jorge

63', 2013, Portugal

Realização: Miguel Moraes Cabral; **Guião:** Miguel

Moraes Cabral; **Imagem:** Christophe Rolin, Iván

Castiñeiras; **Montagem:** Francisco Moreira, Miguel

Moraes Cabral; **Som:** Iván Castiñeiras, Catherine Boutaud; **Produção:** Leila Films, Quilombo Films, Os Filmes do Caracol

Sinopse:

Jorge é amolador. Não pára nunca. O seu caminho é longo, por vezes perigoso. Concerta, arranja, cuida e desperta memórias enterradas. À sua volta, pouco a pouco, o mundo transforma-se.



Pague Dois, Leve Meio

13', 2013, Portugal

Realização: Gonçalo Cardeira; **Guião:** Gonçalo

Cardeira; **Imagem:** Gonçalo Cardeira; **Montagem:**

Gonçalo Cardeira; **Som:** David Santos; Gonçalo Cardeira;

Produção: Gonçalo Cardeira

Sinopse:

Discursos de políticos eleitos que quase parecem nos estar a tentar vender algo realmente bom – o que não corresponde com a realidade.



Primária

20', 2013, Portugal

Realização: Hugo Pedro; **Guião:** João Eça; **Imagem:** Adriana Carvalho; **Montagem:** Lúcia Pires; **Som:** Catarina Forte; **Produção:** ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema, Celeste Alves

Sinopse:

Uma turma de quarto ano inicia o terceiro período de aulas. Enquanto aproveitam os últimos dias de alegria no recreio, nas aulas as crianças preparam-se para deixar a sua primeira escola.



P'ra Irem P'ró Céu

20', 2013, Portugal

Realização: Pedro Antunes; **Guião:** Pedro Antunes; **Imagem:** Pedro Antunes; **Montagem:** Pedro Antunes, João Edral; **Som:** Pedro Antunes; **Produção:** Pedro Antunes

Sinopse:

P'ra Irem P'ró Céu documenta a prática ritualística da Encomendação das Almas no município de Proença-a-Nova, olhando a revitalização deste culto dos mortos e a produção de novos laços de sociabilidade na comunidade. É um filme etnográfico de contemplação

das almas, das que cá e das que lá estão. Acompanham-se as mulheres-encomendadoras, em percurso sobre um chão-purgatório, de onde libertam, rezando, as almas das suas penas. Guiados pelas vozes dessas mulheres, espreitamos e escutamos a imaterialidade do movimento de ascensão ao céu.



Reduto

13', 2013, Portugal

Realização: Pedro Mota Tavares; **Guião:** Pedro Mota Tavares; **Imagem:** Pedro Mota Tavares; **Montagem:** Pedro Mota Tavares; **Som:** Diogo Allen, Rodrigo Ferreira; **Produção:** Pedro Mota Tavares

Sinopse:

Uma refinaria.
A noite e o fogo. O som.
Os monitores e o rádio. As máquinas.
O *travelling* e a moral. «Portugal na CEE».



Ruído ou as Troianas

67', 2014, Portugal

Realização: Tiago Afonso; **Guião:** Tiago Afonso; **Imagem:** Vários; **Montagem:** Tiago Afonso;

Som: Vários; **Música:** João Alves; **Produção:** ESMAE-IPP; Tiago Afonso

Sinopse:

«Pois nós somos inertes, compreendeis?/ Nada mais podemos,/ exceto esperar e padecer. Inertes, mas – pobres de nós! – conscientes.» (*As Troianas de Eurípides*, por Jean-Paul Sartre). O Porto numa madrugada incerta onde se cruzam as mutações recentes com as feridas abertas no corpo urbano. Contra a cantilena do progresso, o ruído dos que são deixados para trás, contra o ruído das máquinas de demolição, o lamento dos desterrados.



Singular

7', 2013, Portugal

Realização: Tiago Brito; **Guião:** Tiago Brito;

Imagem: Tiago Brito; **Montagem:** Tiago Brito;

Som: Andreia Oliveira, Tiago Brito; **Produção:** Restart – Instituto de Criatividade e Novas Tecnologias, Andreia Oliveira, Tiago Brito

Sinopse:

Num tempo em que a impressão gráfica analógica está em extinção, somos introduzidos a uma máquina com personalidade, a Heidelberg. Ao longo de um processo descobrimos a sua respiração e ritmo próprios, a cada impressão um cunho singular.



SWIEBODZKI

12', 2013, Polónia

Realização: Pedro Ferreira; **Guião:** Pedro Ferreira;

Imagem: Pedro Ferreira; **Montagem:** Pedro Ferreira;

Som: Bruno Reis; **Produção:** Pedro Ferreira

Sinopse:

Mesmo ao lado da rua Grabiszynska, uma das artérias de Wrocław, existe um grande espaço vazio que noutros tempos foi usado como uma estação de comboios, Wrocław Swiebodzki. Agora este espaço é usado para outra diversidade cultural.



Tuaregue, Retratos dos Homens Azuis

51', 2013, Portugal

Realização: José Manuel de S. Lopes; **Guião:** José Manuel de S. Lopes, Vítor Belanciano; **Imagem:** António Escudeiro; **Montagem:** José Manuel de S. Lopes; **Som:** Luis Delgado, Vasco Pimentel; **Produção:** Clara Ferrão

Sinopse:

Em 1960, os tuaregues foram divididos por cinco países: Níger, Mali, Argélia, Líbia e Burkina Faso. Em janeiro de 2012, os tuaregues do Mali lançaram uma nova revolta

contra o governo central, conquistando as cidades do norte. Atualmente, as caravanas que atravessam a Sahara já não existem mais. O nomadismo entrou em agonia.



Um Dia no Dois de Março

23', 2013, Portugal

Realização: Joana Campos, Hugo Evangelista; **Guião:** Hugo Evangelista, Joana Campos, Diana Neves, Ricardo Moreira, Rui Maia; **Imagem:** Joana Campos, Hugo Evangelista, Dmitry Omelchenko; **Montagem:** Joana Campos, Hugo Evangelista; **Som:** Hugo Evangelista; **Produção:** Precários Inflexíveis - Associação de Combate à Precariedade

Sinopse:

Em 2013, em Portugal mais de metade da população ativa está desempregada ou é precária e a situação do país progride a passos largos na direção do desastre humanitário vivido na Grécia. Em Setembro de 2012, a população manifestou-se massivamente contra as políticas do governo, depois de uma convocatória lançada na internet por um coletivo de ativistas, "Que se lixe a troika!". A 2 de Março de 2013, o mesmo coletivo convoca outra manifestação. Este filme acompanha a sua preparação, a própria manifestação e os momentos seguintes, vividos por um grupo de ativistas dos Precários Inflexíveis.



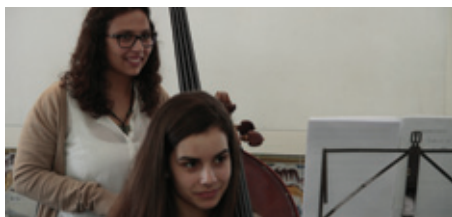
Varadouro

11', 2013, Portugal

Realização: Paulo Abreu, João da Ponte; **Guião:** Paulo Abreu, João da Ponte; **Imagem:** Paulo Abreu, Frederico Lobo; **Montagem:** Paulo Abreu, João da Ponte; **Som:** Tiago Afonso, Sérgio Gregório; **Produção:** João da Ponte

Sinopse:

As piscinas naturais do Varadouro, na ilha do Faial, Açores. Um filme de Paulo Abreu e João da Ponte para DOC'S KINGDOM, Seminário Internacional sobre Cinema Documental.



Voluta

13', 2013, Portugal

Realização: Mariana Belo; **Guião:** Henrique Brazão; **Imagem:** Rita Cabrita; **Montagem:** Eva Nave; **Som:** Inês Adriana; **Produção:** ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema, Carolina Gomes-Teixeira

Sinopse:

Uma estudante de música de 16 anos sonha tornar-se contrabaixista profissional. A sua luta constante com o

pesado instrumento, tal como as intermináveis horas que dedica por dia à música são a matéria da construção de um futuro imprevisível, mas promissor.



Why Don't We Change?

18', 2013, Portugal

Realização: João Couto C.; **Guião:** João Couto C.;

Imagem: João Couto C.; **Montagem:** João Couto C.;

Som: João Couto C.; **Voz:** Simão Costa; **Produção:** Falco

Sinopse:

O início da reconstrução de uma casa, vivida, cheia de memórias e marcas de quem por lá passou, inspira e faz acontecer este filme, um pensamento dito em monólogo mas que pode bem ser um diálogo com quem o escuta. O filme acontece ao ritmo de um pensamento... De onde vem nada sabemos, apenas que simplesmente acontece.



Zé Ninguém

30', 2013, Portugal

Realização: Carlos Lima; **Guião:** Carlos Lima; **Imagem:**

Carlos Lima; **Montagem:** Carlos Lima; **Som:** Ricardo Leal;

Produção: Carlos Lima

Sinopse:

Quem sou eu? Quem és tu?

Quando pensamos que a vida está no princípio, já está no fim. Como é que eu já tenho 87 anos.

Como é que o tempo passou por mim, como é que eu passei o tempo? A trabalhar. A escrever. A cantar.

Estou cansado. Desde de novo que canto o fado.

Este fado que eu vivi. Minha vida, que dentro em pouco termina. (José António Letras Miranda)

4.2

BIOFILMOGRAFIAS

Agora Nós

Pedro Soares

Contacto: ***asterisco.inc@gmail.com***

Agora Nós (2013) é a sua primeira obra.

Alice e Darlene

Raul Domingues

Contacto: ***rauldomingues@sapo.pt***

Raul Domingues nasceu em 1991, em Leiria. É estudante de som e imagem na ESAD, nas Caldas da Rainha. *Alice e Darlene* (2013) é o seu primeiro filme.

Almas Censuradas

Bruno Ganhão

Contacto: ***ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema - festival@estc.ipl.pt | bmbganhao@gmail.com***

Bruno Ganhão nasceu em 1985, formou-se em Psicologia Clínica, profissão que exerceu durante dois anos, antes de ingressar no curso de Cinema. *Almas Censuradas* é o seu primeiro filme.

Anja

Alexandra Corte-Real de Almeida

Contacto: ***Luksuz Produkcija*** (Eslovénia)

al.cortereal1@gmail.com |

lindagfernandes@gmail.com

Alexandra Corte-Real de Almeida nasceu em 1992, no Porto. No 9º ano começou um curso complementar de Teatro Musical certificado pela Mountview Academy of Theatre Arts, em Londres. Estudou Ciências Sociais no Ensino Secundário e decidiu então que queria ir para a Escola de Cinema, a qual está agora a terminar.

Arraia

Gonçalo Mota

Contacto: ***Circolando - geral@circolando.com***

Gonçalo Mota estudou Antropologia e Cinema Documental. Vive e trabalha em Trás-os-Montes.

A Lucidez do Absurdo

Tatiana Saavedra; Francisca Marvão

Contacto: ***tatianasaaavedra11@gmail.com |***

Alucidezdoabsurdo@gmail.com

Tatiana Saavedra é licenciada pela Universidade Lusófona em Cinema, Vídeo e Comunicação

Multimédia. Frequentou o curso Europeu de Empreendedorismo nas Indústrias Criativas (CIAKL), onde fazem parte as empresas Zon, Novabase e Avid. Vencedora do concurso europeu Cinema and Industry Alliance for Knowledge, com o primeiro lugar na categoria de melhor ideia, melhor projeto e melhor negócio com uma série documental intitulada *Under The Light*. Realizou a curta-metragem *A Lucidez do Absurdo* em 2013, exibida no festival Woman Media Arts and Film Festival, na Austrália. Em 2011 foi-lhe atribuída a Menção Honrosa pela Zon com a curta-metragem *Quadro Branco* que escreveu e realizou. O filme foi selecionado para vários festivais nacionais e internacionais. Entre 2011 e 2012 estagiou na área de realização na Música Portuguesa a Gostar dela Própria, onde teve oportunidade de dirigir vários músicos que admira e trabalhar com o realizador Tiago Pereira. Foi também responsável pela realização do making of da curta-metragem *Natal Especial* transmitida pela RTP1. Como fotógrafa teve a sua primeira exposição de fotografia na Galeria Fronteriza no México.

//

Francisca Marvão tirou o curso de Cinema, Vídeo e Comunicação Multimédia na Universidade Lusófona em Lisboa. Também frequentou o curso europeu CIAKL-Cinema and Industry Alliance of knowledge, onde lhe foi atribuído o primeiro lugar na categoria de melhor ideia, melhor projeto e melhor negócio com a série documental *Under The Light*. Em 2011 escreveu e realizou a curta-metragem *A Espiral da Morte dos Operários-Formiga*. O filme foi selecionado para vários festivais nacionais e internacionais. Foi-lhe atribuída a menção honrosa pela Zon e ganhou o primeiro lugar na categoria Vida Académica do Erasmus Film Fest. Em 2013 realizou e escreveu a curta-metragem *A Lucidez do Absurdo*, exibida

no festival Women Media Arts and Film Festival, na Austrália.

Ao Lugar de Herbas

Daniel Ribeiro Duarte

Contacto: ***danielribao@yahoo.com***

Filmografia: *Encontro com São João da Cruz* (2011); *Conversações com Bento* (2011); *Hölder* (2011); *Friedrich N.* (2011); *Nós estamos de volta* (2011); *Centros* (2003).

CASALATA

Lara Plácido; Ângelo Lopes

Contacto: ***laraplacido@hotmail.com***

Lara Plácido nasceu em 1978, no Porto. Arquiteta desde 2003. É co- autora do atelier Marca Roskopf e colaborou no projeto Á Capucha com captação e edição de vídeo. O seu trabalho tem sido publicado em diversas revistas e exposto em diversas exposições: na Bienal de Arquitetura de Londres (2006), Bienal de Arquitetura de Quito (2006), na Bienal de Arquitetura Paisagista de Barcelona (2010), em 2011 no Centro Cultural de São Marcos-Lima, em 2014 no CCB no âmbito da exposição Tanto Mar, com curadoria do Ateliermob. Em 2011 concluiu uma pós graduação em Cinema, no M_eia – Instituto de Artes, Cultura e Tecnologia, Mindelo – Cabo Verde, corealizando com Ângelo Lopes a curta-metragem *CASALATA*. Coordenadora desde então do projeto CASALATA. Tutora no Taller Social de Arquitetura no Perú em 2013.

//

Ângelo Lopes, *CASALATA* (2013) é o seu primeiro filme.

Chantal

Joana de Verona

Contacto: ***joanadeveronna@hotmail.com***

Joana de Verona é atriz luso brasileira, licenciada pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Trabalha em cinema, teatro e televisão em Portugal, França, Brasil, Alemanha e Itália. Participou nos filmes *Como Desenhar Um Círculo Perfeito*, *Mistérios de Lisboa*, *Rafa e As Linhas de Wellington*, entre outros. Em 2012 estudou Realização de Cinema Documental em Paris nos Ateliers Varan, onde realizou o seu primeiro filme, o documentário *Chantal*.

Coisa de Alguém

Susanne Malorny

Contacto: ***C.R.I.M. Produções
crimfestivals@gmail.com |
susanne.malorny@gmail.com***

Susanne Malorny nasceu na Alemanha, em Düsseldorf em 1982. Tem um Mestrado em Media Studies das Universidades de Artes e Tecnologia de Braunschweig na Alemanha. Tem uma pós-graduação em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, com especialização em Dramaturgia e Realização. Desde 2009 integra a equipa permanente da Produtora C.R.I.M. onde trabalha como assistente de realização e produção, montadora e responsável pela circulação dos filmes no circuito de festivais.

Filmografia: *Santa Maria dos Olivais* (HD, 7 min., Portugal 2012) Doclisboa – International Film Festival, Portugal 2012; LeiriaFilmFest – International Short Film Festival, Portugal 2013; Award for the Best International Short Documentary; PANORAMA 2013; Farcume – Faro International Short Documentary, Portugal 2013;

Arouca International Film Festival, Portugal 2013; Award for the Best Documentary; Arquitecturas Film Fest Lisbon, Portugal 2013

De Volta Às Raízes

Gonçalo Cardeira

Contacto: ***goncalo.cardeira@gmail.com***

Gonçalo Cardeira nasceu em 1991, na Marinha Grande, Portugal. Licenciou-se em Vídeo e Cinema Documental pelo Instituto Politécnico de Tomar em 2013. No presente ano de 2014, ainda está à procura de uma primeira oportunidade para começar a trabalhar na área do cinema. Só possui filmes de escola.

Ennui

Vasco Duarte

Contacto: ***vasco.duarte@live.com***

Vasco Duarte é realizador e ilustrador. Atua no cinema com ficção, experimentalismo e documentário. Em 2013 ganhou o prémio de melhor curtas-metragem experimental na gala Toma Lá Arte (ESAD.cr) com o seu primeiro projeto – *Ennui*. Ainda no mesmo ano, realizou em 24h o vídeo experimental *I Was Barefoot*, no âmbito do festival de curtas InFrame, tendo ganho o Prémio do Público. Paralelamente realiza também vários projetos documentais relacionados com música.

Ensaio N° 1

Juliana Vaz

Contacto: ***julianavazm@gmail.com***

Ensaio N° 1 (2013) é o seu primeiro filme.

Época Baixa

Jola Wieczorek

Contacto: jolawieczorek@yahoo.com

Filmografia: 2013 – *Border Crossers* (Doc., 11', Guião e Realização, Produção: DocNomads); *Four* (Doc., 12'40", Co-realização, Produção: DocNomads); *Armin* (Doc., 5'22", Guião e Realização, Produção: DocNomads); *Época Baixa* (Doc., 6'40", Guião e Realização, Produção: DocNomads). 2012 – *The Window* (Doc., 3', Guião e Realização, Produção: Filmatelier); *Nightwhispers* (CM., 10'15", Guião e Realização, Produção: Filmatelier); *NowHere* (Trailer para Doc., 11'20", Guião e Realização, Produção: Filmatelier). 2010 – *Quittes!* (Cena para Young Talents, 4', Guião, Realização: J. Berger, Produção: Das Kollektiv).

Fúria

Diogo Baldaia

Contacto: **ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema - festival@estc.ipl.pt | ssba.ogo@gmail.com**

Diogo Baldaia nasceu no Porto, a 24 de Julho de 1992. Em 2011 ingressa na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa. Na ESTC realiza os filmes *Matilha* (2012) no 2º semestre do 1º ano e Instrução, rodado em estúdio no ano seguinte. Nesse mesmo ano realiza extracurricularmente o documentário *Fúria*, que acompanha um pequeno grupo de crianças na preparação do campeonato nacional de boxe de iniciados.

G-L-Ó-R-I-A!

Ana Gandum; Inês Abreu e Silva

Contacto: **Associação Fogo Posto afogoposto@gmail.com**

Ana Gandum tem formação na área de História (licenciou-se pela FCSH – UNL em 2005, e conclui mestrado pela Université Paris 8 Saint-Denis em 2008) e é atualmente estudante do Doutoramento em Estudos Artísticos: Arte e Mediações da FCSH – UNL. Tem como principal interesse de investigação a fotografia vernacular, sua produção, circulação e funcionamento em diferentes circuitos espaço-temporais e contextos sociais. Desde 2008, tem estado envolvida na criação e produção de projetos expositivos, editoriais e performativos, desenvolvendo, mais recentemente, propostas de instalação fotográfica e sonora, nomeadamente através da associação cultural Fogo Posto.

//

Inês Abreu e Silva é Pós-graduada em Fotografia e Arte Contemporânea pela Universidade Politécnica de Valencia e licenciada em História pela Universidade Nova de Lisboa. Entre 2006 e 2009, estudou Fotografia na Maumaus-Escola de Artes Visuais e no Atelier de Lisboa. Entre 2009 e 2011, colaborou enquanto fotógrafa freelancer na agenda cultural Migalhas, na rede on-line belga Départs (P.A.R.T.S.), com as produtoras O Rumor do Fumo, Fórum Dança e Re.al, na documentação de espetáculos. Desde 2010, trabalha em produção audiovisual e pesquisa para séries documentais televisivas (*Portugueses pelo Mundo*, etc.). Em 2012, cofunda a associação Fogo Posto, dedicada à produção de projetos expositivos e editoriais no campo da fotografia. No âmbito das atividades da Fogo Posto, concebe e realiza com Ana Gandum a instalação audiovisual “foto-FALA” (2012, Belo Horizonte, Brasil) e GLÓRIA! (2013, Lisboa), ambos inseridos na pesquisa em torno da fotografia

vernacular, suas estratégias representativas e narrativas visuais e memoriais.

IN MEDIAS RES

Luciana Fina

Contacto: **LAFstudio - lucianafina@gmail.com**

Inicialmente programadora independente de cinema, em Itália e Portugal, e após uma longa colaboração com a Cinemateca Portuguesa na década de 1990, Luciana Fina realiza o seu primeiro documentário, *A Audiência*, em 1998. Desde então, diversificando formas e estratégias de criação, tem realizado diversos documentários e desenvolvido um trabalho que migra frequentemente da sala de cinema para o espaço de exposição. Tem trabalhado intensamente sobre a reconfiguração do objeto fílmico e a sua mise-en-espace, numa renovada dialética entre o cinema e as artes. A partir de 2003, cria uma série de retratos fílmicos, reunidos no projeto O Tempo de um Retrato, tendo exposto as suas instalações em Portugal, França, Suécia, Espanha, Noruega e Estados Unidos.

Filmografia: *A Audiência* (doc., 76', 1998, Portugal); *Jérôme Bel, le film* (55', 1999, França); *24h e Outra Terra* (doc., 45, 2001, Portugal); *Taraf, três contos e uma balada* (doc., 42', 2003, Portugal); *O Encontro* (doc., 61', 2004, Portugal); *Le Réseau* (doc., 68', 2006, França/Portugal); *Portraire, cadernos* (film essay, 2009/12); *IN MEDIAS RES* (doc., 72', 2013).

Kawito Tatei Nierika/Canto às Entranhas da Terra

Alex Campos García

Contacto: **olharesnomadas@gmail.com | gutoperson7@gmail.com**

Alex Campos García nasceu em Madrid, onde participa no movimento social de ocupação, vivendo em casas abandonadas e reciclando espaços para criar centros sociais para o bairro,

Lavapiés. Viajou até à Índia, Nepal, Tibete, China e Paquistão por um ano, dedicando-se à fotografia a preto e branco. Veio para Lisboa e estudou na MAUMAS (Escola de Artes Visuais) e no CEM-Centro Em Movimento (Centro Multidisciplinar de Artes). No CEM torna-se responsável pela área da imagem, filmando os eventos, como designer gráfico, orientador da F.I.A (Formação Intensiva Acompanhada) e criador audiovisual. Como documentalista e vídeo artista trabalhou com bailarinas, artistas visuais, invisuais, coreógrafas, atores, jovens das favelas (São Paulo), prostitutas, indígenas, autistas, performers... Fotografia premiada na "Maratona Fotográfica" de Lisboa, 2000. No seu percurso destaca-se os trabalhos realizados com Aínoa Vidal, Sofia Neuparth, Madalena Vitorino, Max Rosenheim, Amélia Bentes, Marina Navais. Participou no Festival sócio-artístico Pedras d'água, nas edições 2006, 2007 e 2008, com o projeto Olhares Nómadas, apresentando documentários em diferentes espaços de Lisboa (Hospital Miguel Bombarda, Cinema São Jorge, Convento Corpus Christi...). Em 2004, criou o projeto Olhares Nómadas, que, em colaboração com ONG's, já foi desenvolvido com jovens "em risco" de Heliópolis (favela em São Paulo), com prostitutas (Lisboa), com os artistas da rua Augusta, numa aldeia Gnawa (Khamlia) no Saara, com a FIA (Formação Intensiva do CEM), em bairros africanos da periferia de Lisboa em fase de demolição (Quinta da serra, Fim do Mundo) e em Ásia (Japão, Índia) e atualmente no México.

Filmografia: 2004 – *Salvar o planeta e comer cozido à portuguesa* (To save the planet and eat Portuguese stew). 2005 – *Ama zone, Sem Tech*. 2006 – *Tento esquecer ... mas todos os dias me lembro* (I try to forget ... but everyday I remember). 2007 – *O, Abandonadas, Dona Augusta, Corpus Nomadix*. 2008 – *Nomad Roots*. 2009 – *No hia ma* (to meet you). 2010 – *Sarkha*

kho sim po (Cracks of silence), *Em-rolamentos, O terceiro olhar* (the third sight). 2012 – *Os quero, os respeito, os necesito* (15M DESDE DENTRO).

Lisboa

Antonio Cano

Contacto: **antoniocanopico@yahoo.es**

Antonio Cano é um realizador espanhol que fez este filme em Lisboa em finais dos anos 1980.

Maus Caminhos

Rodrigo Ferreira

Contacto: **imnot.rodrigo@gmail.com**

Maus Caminhos é primeiro filme de Rodrigo Ferreira.

Memórias em (Des)Construção

André Agostinho

Contacto: **serreira_junior@hotmail.com**

Filmografia: *(O meu) Outro Mundo* (Documentário, 2010); *A Tua Última Morada* (Ficção, 2010); *Até ao Outro Lado do Arco-Íris* (Documentário, 2011); *O Princípio do Fim* (Ficção, 2012); *Memórias em (Des) Construção* (Documentário, 2012); *Natália* (Ficção, 2014).

Nós

Laura Moreno

Contacto: **ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema - festival@estc.ipl.pt | lauragmoreno10@gmail.com**

Laura Moreno nasceu a 28 de Dezembro de 1993, em Lisboa, cidade onde vive atualmente. Em 2008 entrou na Escola Secundária Artística António Arroio, onde frequentou o curso de três anos de Audiovisuais, tendo-se especializado em

Cinema. Realizou a sua primeira curta-metragem, um documentário intitulado *3 Palcos* sobre o percurso artístico de três bailarinos. Atualmente encontra-se no terceiro ano do curso de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) a estudar na área de Imagem, tendo estudado as áreas Realização e Imagem no segundo ano. Em 2012, no âmbito do programa escolar realizou as curtas ficcionais *Come-me* e *Desencontro* e em 2013, o documentário *Nós* de 13 minutos, sobre o escalão sénior da equipa de natação sincronizada Geslours. Foi ainda Diretora de Fotografia do documentário *Corpo Maior* realizado por Marta Moreno. A convite da escritora portuguesa Sarah Adamopoulos, realizou ainda em 2013 um filme destinado às plataformas virtuais intitulado *Tutorial Eleitoral*.

Oriente, Lisboa

Rui Silveira

Contacto: **Front Productions
ruisilveira83@gmail.com**

Rui Silveira nasceu em 1983. Concluiu o mestrado em Design de Comunicação e Novos Media na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2013 e frequentou o Programa de Estudos Independentes da MAUMMAUS – Escola de Artes Visuais (2011/2012). O seu cinema mostra um trabalho de observação que reflete sobre as dinâmicas entre identidade local e global, onde o som se destaca como elemento de comunicação. Esta é a fisionomia dos filmes que fez em Portugal, na Guiné Conacri e na Índia, apresentados em diversos festivais dentro e fora de Portugal. Destacam-se o DocLisboa'13, o Video Art Festival de Atenas (2013), o PANORAMA 2012, a Critics' Week em Cannes (2011), os Rencontres Internacionales 11/12 e 08/09 (Paris, Madrid e Berlim), o Junho das Artes 2010 (Óbidos) e a

Mostra Jovens Criadores 2009 (Évora). Participou em exposições como *Proyector'13 – International Videoart Festival* (Madrid), *Living an Ancient World, Anthropology in Counterpoint* (Vila Real), *Labour in a Single Shot* (Lisboa), *À la recherche du temps perdu* (Lisboa). Recebeu o prémio de melhor curta na primeira edição do festival *Vista Curta 2010* (Viseu).

O Corpo Maior

Marta Moreno

Contacto: **ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema - festival@estc.ipl.pt | ana_marta93@hotmail.com**

Marta Moreno nasceu em Lisboa a 22 de Abril de 1993. Entre 2008 e 2011, frequentou o curso profissional de Comunicação Audiovisual, especialização em Cinema, da Escola Secundária Artística António Arroio. Atualmente, frequenta o 2º ano da Licenciatura em Cinema, nas áreas de Realização e Imagem, da Escola Superior de Teatro e Cinema. Entre 2011 e 2012, realizou várias curtas-metragens em âmbito académico: *Incerteza Afletiva*, *Recuei Sem Andar Para Trás*, *Quebras e À Espera do Amor*. Os seus dois últimos projetos são curtas-metragens documentais, nas quais integra a equipa como Diretora de Fotografia do *Nós*, e Realizadora de *O Corpo Maior*.

Os Caminhos de Jorge

Miguel Moraes Cabral

Contacto: **Os filmes do caracol miguel.moraescabral@gmail.com**

Miguel Moraes Cabral realizou os filmes *Equilíbrio Justo* (2009) e *Os caminhos de Jorge* (2009).

Pague Dois, Leve Meio

Gonçalo Cardeira

(ver De Volta Às Raízes)

Primária

Hugo Pedro

Contacto: **ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema - festival@estc.ipl.pt | hugo.pires@hotmail.com**

Hugo Pedro nasceu em 1994, em Almada. Frequentou o curso de Artes Visuais com especialização em Design de Produto na escola secundária e entrou na Escola de Cinema em 2011, onde realizou as curtas-metragens *Clara* (2012) e *Primária* (2013), ambas sobre os ritos de passagem que envolvem o crescimento.

P'ra Irem P'ró Céu

Pedro Antunes

Contacto: **pedro.pereira.antunes@gmail.com**

P'ra Irem P'ró Céu (2013) é o seu primeiro filme.

Reduto

Pedro Mota Tavares

Contacto: **pfmtavares@gmail.com**

Pedro Mota Tavares é licenciado em Cinema Documental (ESTA-IPT), tendo também estudado Fotografia e Vídeo na Yildiz Technical University (Istambul). Atualmente encontra-se a trabalhar como investigador na Fundação Europeia Joris Ivens (Nimega, NL) e no EYE Film Institute (Amesterdão, NL), onde é responsável pela análise dos filmes realizados por Joris Ivens no Vietname e no Laos.

Filmografia: *Da Vida das Estátuas/ From The Life of the Statues* (Doc., 30', 2010); *Carta Aberta a Sarajevo/ Open Letter to Sarajevo* (Doc., 3', 2010); *Ode Dificil* (Fic., 5', 2010); *Em Memória/ In Memory* (Doc., 30', 2011).

Ruído ou as Troianas

Tiago Afonso

Contacto: **tiagoosnofa@yahoo.com**

Licenciatura em cinema e vídeo, ateliers Varan/ Fundação Calouste Gulbenkian, frequência do mestrado em Documentário no IPP-ESMAE, docente na ULP, dá também formações intensivas de cinema a título pessoal (anteriormente com "Os Filhos de Lumière"). Assume regularmente funções técnicas (imagem, som e montagem) em colaboração com Saguenail e Regina Guimarães, Paulo Rocha, Rodrigo Areias, Amarante Abramovici, Ricardo Leite, André Gil Mata, e realiza filmes de cariz documental e experimental.

Filmografia: *Histórias do Fundo do Quintal* (2012); *Minas da Borralha*, (c.m., doc) Porto/Montalegre, 2011, corealização Luís Brandão, Teresa Pinto e Fábio Oliveira; *A Colher* (vídeo-instalação, dv), Porto, 2010, corealização Amarante Abramovici; *De Caras* (l.m doc. dv), Porto/Alvito, 2011; *Santos da Casa* (c.m. exp. dv), Porto, 2010, corealização Maio Afonso (apresentado no festival de Cinema Luso-Brasileiro de Sta Maria da Feira 2011); *Bolhão* 2008 (m.m., doc., dv), Porto, 2010 (apresentado no PANORAMA 2010); *Lefteria=Liberdade* (c.m. doc. dv), Atenas/Porto, 2009 (apresentado no Doc's Kingdom 2009 e no PANORAMA 2010); *Saturado* (c.m. doc. exp. mus. dv), Porto, 2009 (apresentado no Serralves em Festa 2009 e no PANORAMA 2010); *Música de Câmara* (c.m. exp. mus. S8mm\ vídeo), Porto, 2008 (apresentado no PANORAMA 2009); *Travelling '70 -'76* (c.m. doc., dv), Porto, 2007, corealização Amarante Abramovici; Águas

Passadas (m.m. doc dv), Porto, 2007; *À espera*, Porto, 2007 (c.m. doc. dv); Iuri (vídeo-instalação doc.), Porto, 2006 (integrado no filme coletivo Entre Nós, apresentado no Doclisboa 2006); *Cerejas ao borralho* (c.m. experimental, dv), Porto, 2006; *Monte Mozinho*, (c.m. documentário, dv) Porto, 2006; *O 7º Verão, Portugal* (c.m. doc. montagem a partir de arquivo, dv), 2005, corealização Amarante Abramovici; *Malgré Ma Tristesse J'ai Apris à Danser* (c. m. Documentário Making of, dvcam), Lisboa, 2005; *Vestígios* (c.m. documentário, dvcam), Lisboa, 2004 (prémio Jovem Realizador Português no Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde; prémio melhor documentário no festival Ovarvídeo; Menção Honrosa nos Encontros internacionais de documentário de Viana do Castelo); Porto 2003 - *A Cultura do Capital*, (c.m. documentário, dv), Porto, 2003, corealização Amarante Abramovici, Frederico Lobo e Hugo Almeida.

Singular

Tiago Brito

Contacto: **Restart – Instituto de Criatividade e Novas Tecnologias - films@restart.pt | tcpbrito@gmail.com**

Tiago Brito nasceu em Lisboa, estudou engenharia no Instituto Superior Técnico mas abandonou o curso para ingressar em Realização I e II na Restart – Instituto de Criatividade e Novas Tecnologias. Completou o curso com distinção de melhor aluno e atualmente tem os seus principais filmes Rio Turvo e Singular a concurso a festivais. Mais recentemente estagiou no Doclisboa13' como realizador responsável pela cobertura audiovisual integral do evento.

Filmografia: *A Grande Epifania* (Fic., 2012) 1º lugar Videorun 2012; *Movimento; Artificial* (Exp., 2013); *Luz* (Exp., 2013) Fantasporto14'; *Singular*

(Doc., 2013) NAFF 2013; *Rio Turvo* (Fic., 2013) Fantasporto14'.

SWIEBODZKI

Pedro Ferreira

Contacto:

pedrodanieldacostaferreira@gmail.com

Pedro Ferreira nasceu em 1988, em Portugal. Licenciado em Multimédia pelo Instituto Politécnico de Bragança e tem grau de mestre em Multimédia Artes e Cultura da Universidade do Porto. No ano académico de 2012 iniciou oito meses de Erasmus-estágio como professor assistente da disciplina Meios Eletrónicos/Multimédia no departamento de Pintura na Academia de Artes e Design em Wrocław, lecionando os workshops “Avant-garde and experimental cinema: From film to digital” que recebe uma menção especial do festival “O!PLA - Ogólnopolski Festiwal Polskiej Animacji” e o workshop “Out of the canvas: Live cinema performance”. Ele é um dos artistas e fundadores do coletivo ASK e diretor de DERME live cinema performance. Vive e trabalha como freelancer em Wrocław.

Filmografia: *Fragments #1-4*, EXP, 40' (2013-14); *XXZ*, EXP, 4' 30" (2013); *Crystallized*, DOC/EXP, 5' (2013); *Compositioins*, EXP, 5' 50" (2013); *Variations*, EXP, 7' 30" (2013); *Infection*, EXP/ANI, 6' (2013); *Swiebodzki*, DOC/EXP, 12' (2013); *Home Sequences #1-8*, EXP, 35' (2012-13); *Moonlit Waterflow*, EXP, 6' 30" (2012); *Permanece*, DOC/EXP, 10' (2012); *A Cidade Onde Moro*, DOC/EXP, 8' 30" (2012); *Dança Dança Fogo Dança*, 6' 40" (2012); *#3 Rotten*, DOC/EXP, 5' (2011); *Between Two Points*, EXP/ANI, 5' (2011-12)

Symphonic Memories

Jaro Minne

Contacto: ***jarominne@gmail.com***

Jaro Minne nasceu na Bélgica, é fotógrafo e realizador. Frequenta uma Licenciatura na Helsinki Film School e o seu principal interesse é cinema de autor e uma proximidade com os atores. Jaro foca-se nas emoções humanas e combina este elemento com uma mise-en-scène muito pessoal, baseada na observação (tanto em cinema como em fotografia documental). É representado pela Premiere Heure em Paris.

Filmografia: *March*, 25 (Documentário, 2014, título provisório); *Symphonic Memories* (Documentário, 2013); *Regarde-moi* (Ficção, 2013); *Dandelion* (Ficção, 2012); *Rêverie* (Ficção, 2012)

Tuaregue, Retratos dos Homens Azuis

José Manuel de S. Lopes

Contacto: ***Clara Ferrão - clara746@gmail.com | jmdeslopes@gmail.com***

José Manuel de S. Lopes estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema sob a direção de Paulo Rocha, António Reis, José Nascimento e Alexandre Gonçalves. Editor de cinema em Portugal e em França (*La Vallée des Anges* de Aline Isserman, *O Judeu* de Jom Tob Azulay vencedor do Candango Trophy, *Dernier Rendez-vous du Président* de Claude Grinberg, *Encontros Imperfeitos* de Jorge Marecos Duarte, vencedor do Golden Precolumbian Circle, entre outros). Produtor (*Separados Nós* de António Escudeiro, Golden Gate Awards - 43º San Francisco International Film Festival, *M'zab, the egalitarian architecture* de José Manuel de S. Lopes, *Ouvir, Ver Macau* de António Escudeiro, *Zé da Guiné* de José Manuel de S. Lopes, entre outros). Realizador (*5º Império - Festas do Espírito Santo*, *Auto para Jerusalém*, *Tuaregue*, *Balsa*,

M'zab, Zé da Guiné, O Jogo, entre outros). Também fundador e sócio, com Clara Ferrão, da agência de atores e modelos, Ekstra Casting, fundador e sócio, com Clara Ferrão e António Escudeiro, da sociedade de produção cinematográfica Filmes da Rua, organizador da retrospectiva do Cinema da Argélia para a Cinemateca Portuguesa e Cinemateca Argelina, professor de cinema nos temas de som, montagem e realização, mentor e fundador da Algarve Film Commission, com Clara Ferrão e Joaquim de Almeida, film commissioner da Algarve Film Commission e mentor e fundador com Clara Ferrão do Festival dos Cinemas do Mediterrâneo do Algarve.

Um Dia no Dois de Março

Joana Campos; Hugo Evangelista

Contacto: ***Precários Inflexíveis - Associação de Combate à Precariedade***
precariosinflexiveis@gmail.com | joana.c.louc@gmail.com

Joana Campos e Hugo Evangelista são os dois ativistas da Associação de Combate à Precariedade e o seu interesse pelo documentário iniciou-se com a criação de uma visão e uma voz próprias, independentes dos grandes média, para espalhar as ações dos Precários Inflexíveis. Pelo caminho, frequentaram cursos de documentário, outros cursos de formação prática na área e colaboraram com pessoas muito diferentes. Esta é a primeira obra de Hugo Evangelista e a segunda de Joana Campos, que correalizou o filme *O Terceiro Olhar - Mais além da realidade* (2010), um documentário feito com mulheres num campo de refugiados no Sahara Ocidental, que foi projetado, entre outros festivais e mostras, na edição de 2011 do Festival Panorama.

Varadouro

Paulo Abreu; João da Ponte

Contacto: ***AGECTA/Moby Dick Produções***
daltonicbrothers@yahoo.com |
daponte.joao@gmail.com |
agecta@gmail.com

Paulo Abreu: *Varadouro* (2013); *Labirinto* (2013); *O Facínora* (2012); *Adormecido* (2012); *Barba* (2011); *For Plus-X* (2010).

//

João da Ponte: *Varadouro* (2013).

Voluta

Mariana Belo

Contacto: ***ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema - festival@estc.ipl.pt |***
msoaresbelo@gmail.com

Mariana Belo nasceu e cresceu em Lisboa em 1992, tendo frequentado o secundário no curso científico-humanístico de Línguas e Humanidades. Frequentou o primeiro ano do curso de Direito na Universidade Católica Portuguesa, antes de mudar para o curso de Cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde é atualmente aluna nas áreas de Realização e Imagem. Desde o início dos seus estudos no curso de cinema realizou uma curta de três minutos, intitulada *Interrupção*, e fez Direção de Fotografia da curta *Instrução*.

Why Don't We Change?

João Couto C.

Contacto: **Falco - matiasblau@hotmail.com |
frenteactivadelibertacao@gmail.com**

João Couto C. nasceu em 1982. Vive e trabalha em Lisboa. Estudou fotografia e cinema no Ar.Co. Os seus trabalhos e instalações fotográficas foram mostrados tanto no panorama nacional como internacional. Fez um extenso levantamento fotográfico do espaço público português para a enciclopédia “A Praça em Portugal”. Fez uma instalação de vídeo para a exposição War Dance e mostrou o seu primeiro filme *A raiz do medo* na bienal MaLa, em 2011. Ganhou o prémio para Melhor Curta-Metragem Experimental Nacional, no Arquiteturas Film Festival com o filme *Why Don't We Change?* em 2013.

Zé Ninguém

Carlos Lima

Contacto: **carlosmousinho@lima@gmail.com**

Carlos Lima nasceu no Alentejo a 13 de Maio de 1984. É Licenciado em Sociologia e Pós-Graduado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação pelo ISCTE (Lisboa). Estudou Realização Cinematográfica na Escola de Cinema Darcy Ribeiro (Rio de Janeiro). Já em Portugal, com a ajuda de amigos e sem apoio financeiro, produziu e realizou a curta-metragem *Coisas de Gaiatos* (2011). Terminou recentemente a curta-metragem *Zé Ninguém* (2013) e encontra-se a trabalhar na pós-produção da longa-metragem *Gente de Palavra*, dois filmes relacionados com poesia popular alentejana.

4.3

INVENTÁRIO

• • • — • • • (10')

Realização: Hugo Magro

Produção: Vanessa Santos, Francisca Cachulo, Restart – Instituto de Criatividade e Novas Tecnologias

Sinopse: Assumindo a vulnerabilidade do ser humano como ponto de partida, o olhar da câmara procura transeuntes, alguém que possa estar relacionado com vozes vindas de gravações de linhas de apoio sociais, dirigindo o espetador a um novo olhar às imagens quotidianas: abrigos e cercos da falta de amparo.

1960 (70')

Realização: Rodrigo Areias

Produção: Bando à Parte

Sinopse: *1960* é um *home movie* em registo de diário de viagem em super 8mm. Pretendendo, através da arquitetura e a partir do Diário de Bordo de Fernando Távora, visitar a viagem que o arquiteto concretizou em 1960.

4 Minutos (4')

Realização: Miguel Inácio

Produção: Miguel Inácio

Sinopse: Naquela manhã um homem teve como tarefa retirar a lã de um rebanho. Este vídeo mostra

a tosquia de um animal lanígero com recurso a uma máquina de corte.

8816 Versos (78')

Realização: Sofia Marques

Produção: Roughcut

Sinopse: Diz-se que Camões terá demorado cerca de 20 anos a escrever os 8816 versos que compõem *Os Lusíadas*. António Fonseca dedicou 4 anos da sua vida a torná-los seus. Na viagem que empreendeu para chegar à falação d' *Os Lusíadas*, António Fonseca deu os versos de Camões a ouvir e a dizer. A multiplicação dos versos pelas vozes de famílias vimaranenses no Canto X somou-se à inscrição dos dias, dos meses, dos anos de que o ator precisou para preparar a apresentação integral da obra em Guimarães 2012.

A Aldeia dos Tísicos (44')

Realização: Hugo Dinis Neves

Produção: Hugo Dinis Neves

Sinopse: Europa, anos 20. A tuberculose atinge proporções de epidemia. No mapa de Portugal destaca-se, como uma das maiores estâncias sanatoriais europeias e centro de referência no tratamento da tuberculose, a pacata aldeia beirã do Caramulo. Visão e engenho de um médico, a aldeia

onde o silêncio era rei no meio de um pequeno casario de granito transformou-se numa pequena metrópole de “cura”. O fim da Estância Sanatorial do Caramulo foi ditado pelo aparecimento dos antibióticos, cuja eficácia demonstrada na época levou ao abandono da estrutura clínica. Dos antigos sanatórios do Caramulo sobram as ruínas e as memórias de doentes, médicos e habitantes, recuperadas neste documento.

A Arte de Animar Portugal (48')

Realização: Helena Pinto

Produção: Academia RTP

Sinopse: *A Arte de Animar Portugal* surge com o objetivo de dar a conhecer o cinema de animação português. Aliada a uma visão histórica associa-se a este projeto um olhar generalista sobre o trabalho do animador em Portugal e sobre a importância que os órgãos de comunicação como a televisão e os festivais de cinema têm e continuam a ter enquanto plataforma de difusão artística e comercial desta arte. Mas afinal o que move os animadores em Portugal?

À Beira de Lisboa (8')

Realização: Pablo Briones

Produção: Master cinema HES-SO - ECAL / HEAD

Sinopse: «Homens, flamingos e gaivotas respigam, pacificamente no estuário do Tejo. Ao longe, os carros seguem o seu percurso na ponte Vasco da Gama sem se dar conta do movimento. O vento sopra cada vez mais e os baldes enchem-se, pouco a pouco, de amêijoas». (Miguel Cabral)

A Campanha do Creoula (87')

Realização: André Valentim Almeida

Produção: TVU, Universidade do Porto

Sinopse: O realizador parte a bordo do lugre Creoula, rumo às Ilhas Selvagens, para documentar a maior expedição científica portuguesa de sempre.

Durante a viagem, encontra memórias da história piscatória portuguesa na Terra Nova, onde o seu tio foi capitão, o que o leva à descoberta do passado do seu país e do seu próprio passado.

A Divina Arte Negra (11')

Realização: Luís Gomes

Produção: Luís Gomes, João Coimbra

Sinopse: Inserida num bairro histórico de Lisboa, as Mercês – fronteiro ao Bairro Alto – a Grafifácil, Lda. é uma das últimas tipografias de composição manual. António Trovão, 82 anos, Tipógrafo, proprietário da firma e Eugénio Palma, 60 anos, Compositor, são os derradeiros artífices de uma oficina tipográfica onde, letra-a-letra, em gestos incorporados por décadas de trabalho, compõem em chumbo narrativas de vida.

A Espera de Nada (20')

Realização: Joana Ligeiro Oliveira

Produção: Terratre Filmes

Sinopse: Os centros urbanos colecionam cada vez mais edifícios e objetos que são deixados para trás a envelhecer e a ocupar um espaço inútil. A validade das coisas é decretada não só pelo tempo, mas também pela economia, pela atitude de desperdiçar materiais que abandonados acabam por sofrer de uma presença fantasma. À conversa com os idosos sente-se no falar embrulhado e cansado o peso de uma existência que se encolhe num resto de vida.

A Fátima (30')

Realização: Daniel da Silva Pereira

Produção: Daniel da Silva Pereira

Sinopse: *A Fátima* é um documentário sobre uma terra que no último século se viu feita à imagem de um milagre, da devoção e de um dos estandartes da nação, “os 3 efes”. Este filme tenta mostrar o que está esquecido, uma identidade de um povo,

que acaba por ser como outro qualquer.

A Graça de Ser Pobre (3')

Realização: Vítor Hugo Costa

Produção: Metafilmes

Sinopse: Estando de férias, de passagem pela terra onde o famoso ditador português António de Oliveira Salazar nasceu, e tendo no bolso uma pequena câmara fotográfica em modo vídeo, senti a urgência de fazer um filme, de emitir uma opinião. É um ensaio sobre a tacanhez, a pobreza de espírito que muitas vezes é apregoada em praça pública.

A História de Um Erro (61')

Realização: Joana Barros

Produção: Associação Viver a Ciência, Moopie

Sinopse: Não sabemos há quanto tempo nem onde surgiu o erro genético que está na origem da Paramiloidose, mas sabemos que há vários séculos que se entranhou na comunidade das Caxinas como em nenhum outro lugar do mundo. Nesse processo, a “doença dos pezinhos”, como lhe chamam, foi devastando sem oposição a vida das suas gentes. Só em 1952 é que, pela primeira vez, se chamou a atenção para estes doentes; até aí não se sabe quantas vítimas terá feito a Paramiloidose.

A Lagoa (39')

Realização: Paulo Araújo, Vítor Nogueira

Produção: Museu do Som e da Imagem

Sinopse: Em meados do século XX, a indústria mineira no Vale da Campeã (Vila Real) dava emprego a mais de mil pessoas. Com a falência das Minas de Vila Cova, veio o desemprego, a emigração e a ruína progressiva do complexo mineiro. Mas ganhou vida própria uma lagoa.

A Lucidez do Absurdo (20')

Realização: Francisca Marvão, Tatiana Saavedra

Produção: F. Marvão, T. Saavedra

A Mãe e o Mar (97')

Realização: Gonçalo Tocha

Produção: Curtas Metragens CRL

Sinopse: Na senda de um mito real e perdido em Vila Chã, procuramos as mulheres do mar chamadas “pescadeiras”, num dos poucos lugares do mundo com mulheres arrais (chefes de embarcação). Mas onde estão elas e os 120 barcos de pesca artesanal? Sobram 8 barcos e uma única mulher pescadeira. Em terra de brava gente do mar, filmámos a paixão do mar, a paixão da pesca.

A MINHA CIDADE (82')

Realização: Luís Rafael Teixeira Matos

Produção: Luís Rafael Teixeira Matos

Sinopse: Uma Cidade com sua história e gentes, encerra em si mesma a história da génese da nossa Sociedade. As forças que movem a sociedade continuam imutáveis através dos tempos. São elas: Poder, Controle, Dinheiro. Paradoxalmente, as forças que nos motivam verdadeiramente como indivíduos são a busca de felicidade, o amor, a paixão. Quatro histórias, quatro distintos pontos de vista, corporizam de forma alegórica este paradoxo.

A Praga (72')

Realização: Hélène Robert, Jeremy Perrin

Produção: Audimage, Mitiki, Periferia Filmes

Sinopse: Neste documentário inquieto, a cidade do Porto revela os seus medos e fantasias através das suas lendas animais. O filme captura os rumores em redor da cada vez mais ameaçadora presença das gaivotas na cidade e segue o percurso singular de José Roseira, um portuense em busca de histórias. Estamos a falar de pássaros, de uma praga, do território onde ela se assoma e da luta feroz que por ele se trava. Assistimos a uma batalha entre o homem e o animal, reveladora de todas as animalidades.

A Raposa da Deserta (80')

Realização: Pedro Neves

Produção: Red Desert

Sinopse: Esta é a história incrível de um homem que é o único habitante da ilha Deserta, no Algarve. Trabalhou nas obras e numa fábrica de plásticos mas estava sempre doente. O médico aconselhou-o a mudar de vida e fez do seu hobby profissão. Em 1981 largou tudo e veio para a ilha Barreta, mais conhecida pela Deserta. É pescador, cozinheiro, conversador e inventor. Vive sozinho, com o seu trabalho, a observação de pássaros, os seus pensamentos e passeios, as patuscadas para os amigos que aparecem, as suas invenções.

A Sétima Vida de Gualdino (60')

Realização: Filipe Araújo

Produção: Filipe Araújo, Blablabla Media

Sinopse: No culminar de uma vida rocambolesca, um baterista autodidata elevado a “lenda do jazz” por ter lançado nos palcos dezenas de jovens inexperientes como Jorge Palma, Bernardo Sassetti ou Dany Silva, sofre um acidente vascular cerebral. A missão é ambiciosa: recuperar os movimentos, reaprender a tocar bateria, lançar uma última cantora e regressar a Paris, onde tocou com Nina Simone e chegou a viver debaixo da ponte.

A Sinfonia (52')

Realização: David Serras Pereira

Produção: Parques de Sintra - Monte da Lua

Sinopse: «A água, os animais, os elementos, todos juntos, fazem uma orquestra. Sintra tem um ritmo e uma harmonia e nós, os seres humanos, temos que tocar com a orquestra. Tocar contra ela é desafinar» (João Rodil in *A Sinfonia*), um filme documentário sobre Sintra com luz e sombra, água e terra, som e silêncio, homem e natureza, vidas e vida.

A Triste Paixão (3')

Realização: Rui Mendes

Produção: Rui Mendes

Sinopse: *A Triste Paixão* relata a realidade de uma fadista amadora, que entregou a sua vida e a sua voz a uma arte que marcou para sempre o povo português. Adelaide Caralinda, com os traços do destino vincados no rosto, aproxima-nos do seu amor pelo fado, que também é tão nosso.

A Última Encenação de Joaquim Benite Não Basta dizer “Não” (70')

Realização: Catarina Neves

Produção: Catarina Neves

Sinopse: Durante 50 anos, Joaquim Benite mostrou que é possível encher espaços fora de Lisboa. Um dia, a doença apanhou-o. Em Setembro de 2012, chamou os atores para aquela que viria a ser a sua última encenação: Timão de Atenas, de William Shakespeare. Faleceu 16 dias antes da estreia. O filme acompanha a última batalha de quem sempre soube que não basta dizer não.

A Viagem Autónómica (94')

Realização: Filipe Tavares

Produção: Ventoencanado Produções

Sinopse: A escolha do tema autonomia para a peça final do curso de teatro leva Gonçalo Cabral numa viagem à procura das figuras, documentos, instituições e respirações que definiram os momentos fundamentais da construção do regime autonómico nos Açores. De mochila às costas e acompanhado pela sua velha vespa, percorre as 9 ilhas consultando arquivos, protagonistas e especialistas. O filme constrói um retrato do que foi, e do que é hoje, viver nos Açores.

Abaixo de Chão (14')

Realização: Nuno Pessoa

Produção: Nuno Pessoa, Tangent Films

Sinopse: Permanecíamos fechados debaixo do chão, no lugar que nos tinham designado, à espera de novas indicações. Os dias mantinham-se encerrados na sua própria inércia, mas não por isso deixavam de suceder-se. O presente continuava a desgastar o futuro ao passar.

Abandonados (7')

Realização: Júlio Pereira

Produção: Júlio Pereira

Sinopse: Numa cidade cosmopolita, onde o tempo se distorce a cada momento, também a percepção do real se altera escondendo a cada esquina os espaços que vamos abandonando.

Agora Nós (29')

Realização: Pedro Soares

Produção: Pedro Soares

Água para Tabatô (41')

Realização: Paulo Carneiro

Produção: Paulo Carneiro

Sinopse: Guiné-Bissau, 10 de Junho de 2011. Uma equipa de filmagens viaja de Bissau para Bolama, ilha no arquipélago dos Bijagós. Um acontecimento inesperado dá origem a este filme.

Alice e Darlene (8')

Realização: Raul Domingues

Produção: Raul Domingues

Alegria do Lar (20')

Realização: Ana Isabel Martins

Produção: Mário Gajo de Carvalho, Filmes do Gajo

Sinopse: Os meus avós José e Justina são um casal de idosos que vivem juntos há 50 anos. Ele gosta de estar no quintal a tratar dos seus

legumes, dar milho às galinhas e ler. Ela prepara as refeições, limpa a casa e faz os arranjos da roupa da família. A casa é o lugar onde estão mais tempo juntos, onde partilham frustrações e guardam as suas memórias. Um retrato sobre as pessoas que me criaram até aos 5 anos e a casa onde eu construí os meus principais alicerces.

Alentejo, Alentejo (100')

Realização: Sérgio Tréfaut

Produção: Faux

Sinopse: De origem popular, o “cante” alentejano sobrevive graças aos grupos que o cultivam no Alentejo e na periferia de Lisboa, os quais recapitulam em ensaio o repertório conhecido de memória, quase sem registo escrito ou sonoro e com reduzidas alterações criativas. Nascido nas tabernas e nos campos, cantado por camponeses e por mineiros, o cante alentejano deixou os campos e atravessou as fronteiras da sua região. Este filme é uma viagem pelo Portugal contemporâneo, através de um modo musical único e dos seus intérpretes.

Allegoria della Prudenza (2')

Realização: João Pedro Rodrigues

Produção: Venezia 70 - Future Reloaded

Sinopse: Hécate, um corpo e três cabeças: Ticiano, Mizoguchi e Paulo Rocha. O vento leva-nos dos dois túmulos de Mizoguchi em Tóquio e Quioto até Ovar, onde repousam as cinzas de Rocha.

Almas Censuradas (19')

Realização: Bruno Ganhão;

Produção: ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema

ANAESTHESIA (9')

Realização: Miguel da Santa

Produção: Miguel da Santa

Sinopse: Que linguagem é essa a da música que faz crianças, que ainda não falam, dançar? De onde vem esse entendimento e essa força que nos anestesia? Até que ponto é isto universal?

Anja (7')

Realização: Alexandra Corte-Real de Almeida

Produção: Luksuz Produkcija (Eslovénia)

Antes que seja Tarde Demais (17')

Realização: Víctor Jorge

Produção: Instituto Superior Técnico / LNEC

Sinopse: Um filme que questiona a ação cívica e política do *modus vivendi* numa grande cidade como Lisboa, que por natureza da sua posição histórica e geográfica corre o sério risco de ser destruída por um terramoto, caso não se tomem as medidas necessárias de prevenção.

Antigo para Sempre (11')

Realização: Frédéric Favre

Produção: Master cinéma HES-SO - ECAL / HEAD

Sinopse: Os ralentos e a sabedoria de Martin Borges, um velho jogador de dominó e snooker, que também é um filósofo a tempo inteiro. Vamos descobrindo um lugar fora do tempo, onde ele nos convida a uma meditação sobre a felicidade e a vida, a solidão e a morte.

Aqui Tem Gente (81')

Realização: Leonor Areal

Produção: Obra Aberta

Sinopse: Às portas de Lisboa, um bairro de lata está em vias de ser demolido. A Câmara Municipal de Loures parece firme na sua decisão, mas não apresenta soluções alternativas de alojamento. Os moradores do Bairro da Torre organizam-se para

negociar com a Câmara e defender o seu direito à habitação, num processo com avanços e recuos, derrotas e vitórias. As mulheres assumem um papel central na defesa da casa e da família. No Bairro da Torre coexistem etnias sobretudo ciganas e africanas, e imigrantes que chegaram nos anos 90 para as grandes obras do regime. A crise atirou-os para o desemprego e a miséria. Agora batem-se pelos seus direitos e dignidade humana. O documentário levanta ainda outras questões. Qual o papel dos ativistas no apoio à organização da comunidade? Que política de habitação social para o atual momento de crise?

Arrábida - da Serra ao Mar (48')

Realização: Luís Quinta, Ricardo Guerreiro

Produção: Traduvários

Sinopse: Um filme de história natural sobre a vida selvagem e outras riquezas naturais desta região de Portugal. Os intervenientes são os animais selvagens, as plantas e os fenómenos geológicos, que se reúnem nesta zona e criam um rico recanto onde a natureza ainda prospera. Pretende-se dar a conhecer este rico património, em que o foco são as histórias de vida destes protagonistas na esperança que o público conheça, ame e, no limite, se interesse pela sua conservação.

Arraia (31')

Realização: Gonçalo Mota

Produção: Circolando

Arriverdeci Macau (105')

Realização: Rosa Cabral

Produção: João Carreiro - Associação Cultural

Sinopse: Um retrato caloroso do arquiteto Manuel Vicente, recentemente falecido, numa visita guiada por Manuel Graça Dias aos locais em Macau onde a sua obra perdura. «A minha intenção foi deambular com uma pequena equipa nesta Macau

de Manuel Vicente e, nesta *promenade* cheia de particularidades, muita comida, palavras e gargalhadas à mistura, deixar o homem aparecer. Assim, de câmara às costas, fomos atrás de MGD, e juntos fomos desocultando, revelando, mostrando a Macau de MV, e sobretudo, passeando e deambulando pela cidade com ele, como um *flannêur*». (Rosa Cabral)

As Coisas Não São Feitas por Acaso (91')

Realização: Tiago Delgado Cravidão

Produção: Largo Filmes, Persona Non Grata Pictures, Videoteca de Lisboa

Sinopse: São os bancos de madeira do elétrico 28 que nos transportam. Alfama, o Tejo, Campo de Ourique, Martim Moniz: é a preparação do próximo livro de Eduardo Gageiro. Aqui, constatamos a passagem da doença e vamos assistindo ao ato fotográfico que das imagens quotidianas depura sínteses de vida. Presenciamos a espera, a escolha, o corpo em esforço para fixar a imagem imaginada. Gestos que este fotojornalista ensaia há mais de 65 anos.

As Partes do Todo (57')

Realização: Levi Martins

Produção: O Equilíbrio Dinâmico

Sinopse: O quotidiano de Humberto Machado, 83 anos de idade, divide-se entre o convívio, a agricultura e o teatro. Durante três anos, Levi Martins regista as suas conversas em almoços e jantares, os seus trabalhos na horta e as suas participações em peças de teatro. Surge entre ambos uma amizade que os leva a partilhar uma mútua preocupação: pensar a relação que deve existir entre o interesse individual e o interesse coletivo, numa busca incessante por conciliar o pensamento com a ação.

As Portas do Abismo (8')

Realização: Christophe Giordani

Produção: Master cinema HES-SO - ECAL / HEAD

Sinopse: Fora a vida familiar, Fernanda, Sylvia e Anna passam 16 horas por dia a trabalhar como empregadas de mesa num restaurante situado nas docas de Lisboa. Perante a paisagem da crise, elas lutam para manter os seus empregos, enquanto os homens abandonam o trabalho para entrar em greve.

Back to Grandma's (13')

Realização: Alejandra Rosenberg

Produção: Alejandra Rosenberg

Sinopse: Este pequeno filme nasce da necessidade de filmar a relação afetiva com uma pessoa que, em não muito tempo, vai desaparecer. A minha avó foi diagnosticada com cancro há quatro anos. O meu tio há dois. Filmá-los, e filmar a nossa relação, implica a continuidade da sua vida depois da morte.

Back to the Mountain (11')

Realização: João Maciel

Produção: Balaclava Noir, OPTEC - Sociedade Óptica Técnica

Sinopse: Num período conturbado na vida de um jovem artista cresce a necessidade de tornar a sua vida numa aventura. Resolve partir para o Alasca e desenvolve um projecto artístico algo bizarro e ambicioso: "ALASKA PROJECT". De todas as peripécias que vai revelando desta viagem, eis que nos surpreende com um filme enigmático e arriscado.

Baleias e Baleeiros (138')

Realização: Luís Bicudo

Produção: Luís Bicudo, Mário Gajo de Carvalho

Sinopse: Na Baleação Açoriana, a família unia-se em torno do baleeiro. Com o rebentar do foguete

na vigia, corria para o ver partir e com os olhos no horizonte ansiava por o ver chegar. Em botes de boca aberta e com arpões à mão, gerações inteiras arriaram à baleia. Hoje, navega-se nos botes baleeiros, mas por desporto e prazer, perto da costa, longe das baleias. No entanto, os velhos baleeiros sabiam como apanhar o Moby Dick. Caçar baleias era mesmo a vida deles.

Bairro Alto – 500 Anos (48')

Realização: Fernando Carrilho

Produção: Arquivo Municipal de Lisboa - Videoteca

Sinopse: Produzido por ocasião das comemorações dos 500 anos do Bairro Alto, o documentário aborda a arquitetura, a urbanidade e a sociabilidade do local desde a sua génese até à atualidade. Uma viagem ao longo dos tempos que culmina nas tensões e nas dinâmicas sociais contemporâneas, um percurso histórico que consagra o bairro como um dos mais populares e carismáticos de Lisboa.

Beleza sem Costura (15')

Realização: João Sodré

Produção: Ukbar Filmes

Sinopse: O Botequim, bar que Natália Correia abriu em 1971, sobreviveu, com voltas e reviravoltas, até hoje. A partir deste espaço, da sua história - dos anos 70 e 80 até hoje - fazemos uma viagem no tempo, saltando entre o passado e o presente para descobirmos Natália Correia pelo lado da poesia, mais ainda pelo da intervenção pública com ênfase na boémia. Capturamos o air du temps, o fenómeno das tertúlias, os intelectuais da época no modo como se inseriam na sociedade da altura.

Bibliografia (70')

Realização: João Manso, Miguel Manso

Produção: CAMONE - Associação Cultural, RTP2

Sinopse: No Verão de 1969 quatro amigos construíram uma jangada para descer dois rios portugueses, desde o centro do país até Lisboa. Quarenta anos depois o filho de um deles escreveu um livro de poemas onde o relato do episódio se associa ao elenco português da literatura de viagem dos séculos XVI e XVII. Ocorreu-lhe, depois, pôr em prática o poema, convidar alguns amigos para reproduzir a jangada, fluviar nela e exibir os textos dessas antigas peregrinações. O irmão foi à bolina disso filmar o recital flutuante.

Bombeiros da Minha Terra (85')

Realização: Tânia Prates

Produção: Tânia Prates

Sinopse: Os heróis são pessoas com quem por vezes nos cruzamos no dia-a-dia sem disso nos darmos conta. É para esse facto que este documentário chama a nossa atenção, resumindo em cerca de 80 minutos os 80 anos da história dos Bombeiros de Coruche. Começando por nos dar uma ideia das dificuldades de criar o primeiro corpo de Bombeiros nos difíceis anos 30 do século passado, oferece-nos seguidamente uma panorâmica, pela voz dos próprios bombeiros, de algumas das situações que mais os marcaram e transporta-nos para os ambientes onde ao longo dos anos cumpriram a sua missão e, por fim, à concretização do sonho perseguido durante décadas: o inaugurar de um novo quartel, deixando para trás as velhinhas instalações que foram o seu berço.

Bons Rebeldes (29')

Realização: Daniel Sousa

Produção: Universidade da Beira Interior

Sinopse: Esta é a história das tunas desde aos

seus ensaios às atuações, desde o seu passado ao seu futuro. Esta é a história de um autor que encontra e despede-se do seu filme filmando.

Campo de Flamingos sem Flamingos (92')

Realização: André Príncipe

Produção: Som e a Fúria

Sinopse: «Os cinco elementos Japoneses são, por ordem de importância – Terra, Água, Fogo, Vento e Vazio. Pessoas e animais estão lado a lado num jogo muito antigo. Há o dia e a noite. Tudo existe simultaneamente. Uma viagem pelas fronteiras Portuguesas.» (André Príncipe)

Cara a Cara (69')

Realização: Margarida Leitão

Produção: Ukbar Filmes

Sinopse: *Cara a Cara* é um retrato atual de uma juventude que se põe à prova arriscando a vida, por uma tradição. Pertencem a um grupo masculino único, a quem dedicam os melhores anos da sua juventude. Aceitam as regras impostas por uma tradição e a disciplina de uma hierarquia. Juntos testam os limites da valentia e do medo. Na arena, sob o olhar expectante de uma assistência silenciosa, põem-se à prova, arriscando a vida. É “cara a cara” que jovens forçados em Portugal e no México enfrentam os touros e a vida.

Cartas de uma Escrita Comum (10')

Realização: Rui Esperança

Produção: Rita Pereira

Sinopse: A carta é uma das formas mais recorrentes de comunicar o que não se consegue expressar pela palavra. Sobre o indivíduo e a sua relação com a família, e também o sítio de onde ele vem, este é um conjunto de relatos de histórias e pensamentos sobre a forma da carta.

Casa Manuel Vieira (27')

Realização: Júlio Alves

Produção: ULHT - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Sinopse: Manuel João Vieira dá-nos a conhecer a sua casa - ou casas - e os personagens que a habitam. A construção dos personagens e a exposição Casa Manuel Vieira são o ponto de partida. A vizinha italiana e o turista acidental ajudam-nos a estabelecer imaginários sobre o homem e o artista. No final, Manuel João Vieira e o seu particular universo de trabalho.

Casalata (14')

Realização: Ângelo Lopes, Lara Plácido

Produção: MEIA - Instituto Universitário de Arte Tecnologia e Cultura

Chantal (23')

Realização: Joana de Verona

Produção: Joana de Verona

Clap your Hands (6')

Realização: Rita Figueiredo

Produção: Rita Figueiredo

Sinopse: Filme totalmente realizado a partir de imagens e sons de arquivo provenientes do “Prelinger Archives”. Partindo da ideia de que a inovação tecnológica da imagem em movimento foi imprescindível ao avanço da ciência, neste caso à bomba atómica, o filme mostra o momento de preparação que antecede a explosão, até culminar com pormenores da mesma, vista a partir de diferentes objetivas.

Comédias do Minho (75')

Realização: Paulo Menezes

Produção: Terratreme Filmes

Sinopse: A Associação Cultural Comédias do Minho, fruto do investimento e colaboração de

cinco municípios, Melgaço, Monção, Paredes de Coura, Valença e Vila Nova de Cerveira tem como missão dotar o Vale do Minho de um projeto cultural próprio, adaptado à sua realidade sócio-económica. O filme procura revelar o trabalho realizado pelas pessoas da associação, entre atores, técnicos e coordenadores e o seu impacto. Um ponto de vista sobre a descentralização e adaptação do teatro e outras atividades culturais a uma região única no mundo.

Crooner Vieira - A Potência da Voz e o Romantismo não têm nada a ver com a idade! (20')

Realização: Catarina Neves

Produção: Catarina Neves

Sinopse: Aos 85 anos, Vieira, o Crooner, apresenta-se como o último cantor romântico da cidade do Barreiro. Nas décadas de 40 e 50 foi vocalista da Orquestra Ritmo e da Orquestra de José da Silva, ambas com bastante prestígio e fama nessa época, em Portugal. Ao longo da vida, Crooner Vieira animou inúmeros bailes interpretando vários temas de música ligeira e jazz. Ainda hoje canta em Inglês, Francês, Espanhol, Italiano e Português. Com uma rara energia e capacidade única de entreter, Crooner Vieira junta-se agora à Orquestra de Jazz Colectivo Alburrica. O documentário acompanhou os ensaios e o espetáculo de homenagem, no dia 15 de Junho de 2013, no Auditório Municipal Augusto Cabrita, no Barreiro.

CULTO (27')

Realização: Francisco Lacerda

Produção: Stinger Pictures

Sinopse: O documentário explora o dia-a-dia de um colecionador de cassetes de vídeo nacionais de aluguer dos anos 80 e 90. Apresentando-nos a sua procura por títulos raros, os seus dilemas, os custos, e os sacrifícios envolvidos na sua demanda

por filmes de culto. No topo da sua lista de interesses a colecionar em formato VHS encontra-se o notório *Evil Dead* de Sam Raimi, uma cassette nacional muito rara no círculo de colecionadores de filmes de culto.

De Armas e Bagagens (72')

Realização: Ana Delgado Martins

Produção: Real Ficção, Africa Zoom'in

Sinopse: O que levaria consigo se tivesse que fugir de casa sem saber se regressaria? Entre 1974 e 1976, perto de 300 mil Portugueses abandonaram Angola. Mais de 100 mil tinham nascido lá. Esta é a história das incríveis fugas de Angola por terra, mar e ar. E de tudo aquilo que não quiseram deixar para trás.

Depois dos Nossos Ídolos (30')

Realização: Ricardo Penedo

Produção: Ricardo Penedo

Sinopse: Pode-se contar que os nossos ídolos, naturalmente exaltados pela poesia, eclipsam à luz da parede da memória daqueles que realmente são os nossos modelos contínuos: a nossa família. Sem ter pedido licença, este ponto de viragem guia-me agora num reiniciar de uma busca do sossego de espírito com os meus verdadeiros entes.

Desafios (83')

Realização: Carlos Eduardo Viana

Produção: AO NORTE - Associação de Produção e Animação Audiovisual

Sinopse: A tradição das cantigas ao desafio é uma forma de crítica em verso, em que o cantador ataca o seu par até um deles não ter resposta e se dar por vencido. Desafios traz-nos o mundo das cantigas ao desafio através da intervenção de alguns dos mais conhecidos cantadores do Alto Minho, onde se destacam Delfim e Carmina, de Arcos de Valdevez, José Cachadinha, de Ponte

de Lima, Armando Marinho, de Ponte da Barca e Augusto Canário, de Viana do Castelo. Faz parte de um conjunto de 6 documentários produzidos pela Associação AO NORTE para o Museu do Traje de Viana do Castelo.

Doce Aleluia (16')

Realização: José Barbieri

Produção: MEMORIA IMATERIAL CRL

Sinopse: Aleluias. Na aldeia de Terrugem, Elvas, o fim da Quaresma e Páscoa é saudado por uma explosão de alegria em que toda a aldeia participa. Nesta aleluia destaca-se uma figura única: o semeador de rebuçados.

Douro, Ensaio, Memória (8')

Realização: Eduardo Correia Pinto

Produção: Eduardo Correia Pinto

Sinopse: Uma viagem através dos lugares, das memórias, das pessoas. Um ensaio sobre o imaginário do Douro.

Duzentos e Trinta (14')

Realização: Inês Leal de Sousa Lopes

Produção: Inês Leal de Sousa Lopes

Sinopse: Uma banda filarmónica, numa freguesia do Minho. A carga de responsabilidades que crianças e velhos têm. Uma filarmónica bicentenária, onde reina a união, a amizade e principalmente, o espírito de família. Gerações atrás de gerações reúnem-se num só local, vestindo uma farda que os iguala.

E Agora? Lembra-me (164')

Realização: Joaquim Pinto

Produção: C.R.I.M. Produções

Sinopse: Joaquim Pinto convive com o VIH e o VHC há quase 20 anos. E Agora? é o caderno de apontamentos de um ano de ensaios clínicos com drogas tóxicas e ainda não aprovadas para o VHC.

Uma reflexão aberta e eclética sobre o tempo e a memória, as epidemias e a globalização, a sobrevivência para além do expectável, a dissensão e o amor absoluto.

El Rayo (86')

Realização: Fran Araújo, Ernesto de Nova

Produção: Altube Filmeak, Dosde Catorce, Malas Compañías, Ukbar Filmes

Sinopse: Depois de treze anos em Espanha, já não conseguindo arranjar emprego, Hassan decide partir na sua jornada de volta a casa. Para tentar ganhar a vida no seu país, investe todas as suas poupanças num trator em segunda mão que conduz até Marrocos. Quando Hassan chegou a Espanha não tinha nada - agora regressa como seu único pertence: *El Rayo*.

Encontros no Extremo Oriente (3')

Realização: José M. Fernandes

Produção: NAMBAN

Sinopse: Durante uma viagem pelo Extremo Oriente, um cineasta é intercetado num clube noturno por uma rapariga que o aprisiona num quarto de hotel. Encurralado e sem contacto com o mundo exterior, ele encontra apenas uma saída para salvar a sua alma.

Ennui (9')

Realização: Vasco Duarte

Produção: Vasco Duarte

Ensaio nº1 (8')

Realização: Juliana Vaz

Produção: Juliana Vaz

Enterro do Senhor - Vila Boim (22')

Realização: Filomena Sousa

Produção: Memória Imaterial CRL

Sinopse: O Enterro do Senhor faz parte da

celebração da Semana Santa de Vila Boim, no concelho de Elvas. Acontece na Sexta-feira Santa, à noite. Na igreja quase sem luz e pouco ornamentada está o caixão com Jesus. Neste local e durante a procissão a Verónica e as Três Marias entoam cânticos e gritos de dor. No regresso da procissão é realizada uma cerimónia dentro da igreja. Ninguém sabe dizer desde quando é que se realiza esta celebração, mas a tradição e os cânticos passam dos mais velhos para os mais novos num ritual que se repete todos os anos.

Entre Paredes (26')

Realização: Tânia S. Ferreira, Gonçalo Robalo

Produção: Tânia S. Ferreira, Gonçalo Robalo

Sinopse: Duas pessoas vivem entre paredes. Luz e sombra, cor, pele, água, som e noite registam memória. As paredes em volta testemunham vida.

Época Baixa (7')

Realização: Jola Wiczorek

Produção: Jola Wiczorek, DocNomads

Escrito na Pedra (9')

Realização: Joana Galhardas

Produção: ISCTE-IUL

Sinopse: Realizado a partir de excertos de dois materiais distintos, uma cassete vídeo do início da década de 90 e uma gravação áudio de 1987, este é um filme que pretende questionar os lugares comuns e o tempo através da sua personagem, meu tio, que nos fala sobre um contexto social e político específico do passado, que se repete no presente e desafia dessa maneira o futuro.

Esta é a Minha Cidade (12')

Realização: Pedro Almeida

Produção: Pedro Almeida

Sinopse: Um ensaio visual meramente contemplativo. Uma ode à fotografia para mostrar uma imagem de um mesmo e velho Setúbal contemporâneo.

Estrada da Revolução (81')

Realização: Dânia Lucas

Produção: Beactive Entertainment

Sinopse: Uma onda revolucionária de manifestações incendiou o mundo árabe, derrubando regimes ditatoriais, há décadas no poder, e despertando exigências de democracia e de justiça social em milhares de pessoas. Dois anos após os acontecimentos que despoletaram a Primavera Árabe, três jornalistas portugueses foram à procura de homens e mulheres, com experiências e perspetivas pessoais das revoluções na Tunísia, Síria, Egito e Líbia. Este documentário é um testemunho de pessoas comuns influenciadas por estes acontecimentos extraordinários.

Eu, João (10')

Realização: Luís Moleirinho

Produção: Luís Moleirinho

Sinopse: Numa caminhada pelo Bairro da Mouraria acabei por ser apresentado a João Gomes Ferreira por um senhor com quem tinha partilhado um café. Ele veio à janela e depois de umas risadas entre eles os dois convidou-nos para subir. Fui introduzido à vida de João. Por um mero acaso conheci uma lisboa de outros tempos e uma personagem que por ela vadiou.

Ferro Velho (18')

Realização: Afonso de Oliveira Mota

Produção: Adriana Mendes de Carvalho, ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema

Sinopse: Um homem desempregado percorre os caixotes de lixo do concelho de Oeiras à procura de ferro velho e papel para vender a sucatas, num constante esforço de subsistência. Uma equipa de filmagem tenta aproximar-se da rotina deste homem, ciente da distância entre eles. Acompanhado pela sua cadela Kila, Carlos “o Ferro Velho” Pereira enche de ferro, papel e outros

materiais o carrinho que empurra na sua viagem. Ao fim da tarde, já em casa, vende os materiais a uma carrinha de transporte para uma sucata. Pode ser que o dinheiro ganho lhe dê para mais algum tempo.

Fios de Tempo (30')

Realização: Joaquim Pavão

Produção: Filmógrafo

Sinopse: *Fios de Tempo* é uma colecção de “peças portáteis” do Projecto Faunas baseadas em actividades tradicionais da cultura portuguesa. O documentário centra-se no método de trabalho seguido pela empresa, pesquisa, criação e produção, bem como a receção de diferentes espaços públicos e do papel que o “teatro portátil” tem desempenhado desde 2010.

Fisherman's Dream (10')

Realização: Marko Šipka

Produção: DocNomads

Sinopse: Um dia normal, numa pequena comunidade de pescadores...

Fim de Citação (90')

Realização: Joaquim Pinto, Nuno Leonel

Produção: Presente

Sinopse: «Um espetáculo criado pela Cornucópia, em 2010, quando começou a sentir-se na pele, pelos enormes cortes no financiamento dos teatros, que o ‘estado do mundo’ não deixava que o teatro continuasse a ser trabalho artístico e tinha de passar a ser ‘indústria cultural’. Acabou por ser, talvez, o mais pessoal e livre de todos os nossos espetáculos». (Luís Miguel Cintra)

Flor e Eclipse (21')

Realização: Marcelo Felix

Produção: C.R.I.M. Produções

Sinopse: *Flor e Eclipse* evoca a invisibilidade das plantas que não distinguimos, propondo, a uma pequena amostra, um protagonismo fugaz: o reconhecimento do seu nome, a percepção da sua aparência, a enumeração das suas propriedades e a convocação de todos esses elementos numa improvável história de conflito e resistência.

Fontelonga (14')

Realização: Luís Costa

Produção: Filipe Girão, Simon de Sousa, GAPSI - Universidade Católica Portuguesa

Sinopse: Fontelonga é uma aldeia de Trás-os-Montes, no interior de Portugal. Um espelho do desterro à luz do próprio povo. Uma reflexão entre a vida e a morte, onde a memória é o último objeto de redenção e beleza.

For the Crowd's Joy (7')

Realização: Vítor Hugo Costa

Produção: Metafilmes

Sinopse: Tourada portuguesa. Alguns consideram-na cultura e tradição, onde a união daqueles que enfrentam o touro é posta à prova. Ao fazerem isso, pretendem apresentar um espetáculo rico em cores, música e tradições, onde a arte de montar um cavalo de puro-sangue é mostrada na perfeição. É um lugar onde os homens ganham as batalhas contra os animais mais fortes, que simbolicamente são personificação do diabo. É um momento em que se supera a própria masculinidade. São crenças fortes afloradas com palavras bonitas, mas a realidade parece ser bastante diferente. Uma abordagem observacional e um ponto de vista de alguém que é contra uma tradição controversa.

Fragmentos da Memória (5')

Realização: Pedro Moleiro

Produção: Restart – Instituto de Criatividade e Novas Tecnologias

Sinopse: As memórias preservadas em arte plástica.

Fragmentos de uma Observação Participativa (32')

Realização: Filipa Reis, João Miller Guerra

Produção: Vende-se Filmes

Sinopse: Enquanto analisa os outros, Paula é também observada. «Sabe qual é a diferença entre encalhada e solteirona? É que encalhada não tem opção».

Fúria (19')

Realização: Diogo Baldaia

Produção: Manuel Rocha da Silva, ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema

Ganhos de Paz (67')

Realização: Jorge Pelicano

Produção: Semba Comunicação

Sinopse: Onze anos de paz. Onze crianças angolanas. Uma professora. Uma autocaravana. Um condutor. Uma aula fora da escola. A escola faz-se à estrada. Em busca de um país em desenvolvimento. Em busca de um povo que se ergue. O presente - as infraestruturas que puxam Angola para o progresso; o futuro - as crianças. Pelo caminho, ficam as paisagens. Fica a cultura de um povo. A tradição das suas gentes. Ao fundo da estrada, o sorriso. Das crianças. De um país.

Gingers (14')

Realização: Antonio da Silva

Produção: Antonio da Silva

Sinopse: Cenouras. Ruivos. Virilhas de fogo... Genes recessivos. Eles têm traços sedutores, que fazem com que sejam intimidados ou

extremamente atraentes. Porque são diferentes, tiveram que aturar muita coisa. Isso tornou-os mais fortes, mais resistentes do que se poderia esperar de homens que estão duplamente em minoria (homossexuais e ruivos). Este filme recolhe amostras dos seus depoimentos e do seu ADN (pele, cabelo e esperma).

G-L-Ó-R-I-A! (37')

Realização: Ana Gandum, Inês Abreu e Silva

Produção: Fogo Posto, Arquivo Municipal de Lisboa - Videoteca

Hilda e Helena (22')

Realização: Julia de Cooker, Juliana Fanjul

Produção: HEAD / ECAL

Sinopse: Hilda e Helena, duas idosas lisboetas, abrem-nos uma porta para um mundo suspenso no tempo, na solidão e no abandono. Um retrato sensível e poderoso, que nos confronta com uma realidade diária que é difícil imaginar que ainda exista na Europa de hoje.

Humanidade Património do Porto - Mercado do Bolhão (10')

Realização: Emanuel Soares, Lúcia Sousa, Nina Holesova

Produção: FEUP - Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto

Sinopse: Documentário que pretende mostrar ao Porto, aos portugueses e ao mundo o que o mercado, símbolo icónico da cidade Invicta, é. Perdido na história do tempo, no impasse das obras que nunca vieram a acontecer, hoje em dia é mais procurado por turistas do que por clientes. Não obstante ainda podemos encontrar as suas gentes típicas e as suas mulheres vendedoras de peixe, de fruta, de flores... Esta é a história que conta a história das gentes do Bolhão.

I Love Kuduro (95')

Realização: Mário Patrocínio

Produção: Bro

Sinopse: Kuduro (literalmente “cu duro”) é um movimento cultural urbano, criado nas discotecas e raves da Baixa de Luanda, através da mistura de batidas house e techno com ritmos tradicionais angolanos. *I Love Kuduro* acompanha as mais idolatradas estrelas deste fenómeno urbano que hoje arrasta multidões de jovens africanos e se espalhou por todo o mundo.

I was Barefoot (24')

Realização: Vasco Duarte

Produção: Barefoot Productions

Sinopse: O “encontrar uma caixa”, depois de um acordar alienado, torna-se numa descoberta, numa experiência.

IN MATOSINHOS (57')

Realização: Miguel Jorge Silva Correia

Produção: Miguel Jorge Silva Correia

Sinopse: As cidades desenvolvem, crescem, evoluem. No entanto, nem sempre o desenvolvimento respeita o património cultural existente. Por vezes, o poder político prefere o brilho financeiro ao respeito pela cultura.

IN MEDIAS RES (72')

Realização: Luciana Fina

Produção: Luciana Fina, LAFstudio

India (in motion) (10')

Realização: Paulo Couto

Produção: A Pequena Túlipa

Sinopse: Uma viagem rápida e louca pela Índia.

It Goes On (6')

Realização: Theresa Khalil

Produção: ULHT - Universidade Lusófona de

Humanidades e Tecnologias

Sinopse: O filme questiona a vida e a morte.

Karukinka (14')

Realização: Mário Gomes, Eli Balmaceda

Produção: Gneisepix

Sinopse: Ao viajar pela Terra do Fogo, não se depara só com pinguins e guanacos. Aqui e ali, encontram-se vestígios de um passado que ainda faz as árvores dobrarem-se.

Lá Longe (65')

Realização: David de Mira

Produção: Museu da Música Portuguesa

Sinopse: Durante as décadas de sessenta e setenta dá-se um massivo fluxo migratório que leva milhares de alentejanos a abandonar a sua terra natal à procura de melhores condições de vida. Muitos saíram de Portugal, outros estabeleceram-se na zona metropolitana de Lisboa. Este filme pretende mostrar o dia-a-dia dos elementos do Grupo ‘Estrelas do Guadiana’ de Tires, tal como mostrar o seu passado comum. É também uma viagem às origens do Alentejo profundo, onde a luta pela justiça social e por melhores condições de vida foi uma constante durante várias eras.

Lacrau (99')

Realização: João Vladimiro

Produção: Terratrema Filmes

Sinopse: A víbora é surda e o lacrau não vê, assim é e assim será, tal como o campo é calmo e a cidade agitada e o ser humano impossível de satisfazer. *Lacrau* procura o regresso “à curva onde o homem se perdeu” numa viagem que parte da cidade em direção à natureza. A fuga do caos e do vazio emocional a que chamamos progresso; matéria sem espírito, sem vontade. A procura das sensações e relações mais antigas dos seres humanos. O espanto, o medo do desconhecido, a

perda dos confortos básicos, a solidão, o encontro com o outro, o outro animal, o outro vegetal. Um mergulho à procura de uma conexão com o mundo. Onde partida e chegada são a mesma, mas eu não.

Lazareto (15')

Realização: Diogo Allen

Produção: ESTA - Escola Superior de Tecnologia de Abrantes

Sinopse: Um registo que se constrói a partir de espaços distintos e habitados por uma comunidade cigana residente no Lazareto, um bairro no interior do País.

Los Anjos (13')

Realização: Hakim Mastour, Alice Riva, Colia Vranici

Produção: Master cinema HES-SO - ECAL / HEAD

Sinopse: Ruben, Marcos e Yohan, três amigos da mesma banda de rap, confessam as suas expectativas em relação à vida e os seus medos à câmara. Os seus retratos lembram a viagem difícil da infância para o mundo adulto, através de uma luta quotidiana pela vida.

Luanda, Cidade Enciclopédica (25')

Realização: Pedro Lino

Produção: Pedro Lino

Sinopse: O filme continua a pesquisa iniciada por Beyond Entropy na 13ª Exposição Internacional de Arquitectura e desenvolve uma reflexão sobre o tema do “Palácio Enciclopédico” através do trabalho de Edson Chagas, um artista emergente angolano. Ao Palácio Enciclopédico foi dada uma tarefa impossível: nenhum edifício pode conter uma multiplicidade universal de espaços, possibilidades e objetos. Nesta primeira participação oficial de Angola na Bienal de Veneza é apresentado o trabalho fotográfico de Edson Chagas enquanto enciclopédia urbana de Luanda — uma instalação

aberta à interação com o público, convidado a criar a sua própria enciclopédia urbana em comparação com a Coleção de Arte Antiga da Galleria di Palazzo Cini.

Luiz da Rocha (19')

Realização: Inês Mestre

Produção: Inês Mestre

Sinopse: Retrato do centenário café bejense Luiz da Rocha. Seguindo os ritmos quotidianos, os gestos do trabalho e os hábitos dos clientes, o filme põe em evidência o trabalho manual especializado, a produção caseira e as relações de familiaridade.

Mahjong (35')

Realização: João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata

Produção: Curtas Metragens C.R.L.

Sinopse: Varziela, Vila do Conde, a maior Chinatown de Portugal. Um homem de chapéu e uma mulher desaparecida. Um sapato de salto alto, uma peruca loira e um vestido chinês. O confronto entre o Vento Leste e o Dragão Vermelho; os pontos cardeais trocados como num derradeiro jogo de Mahjong.

Macau Um Longe Tão Perto (93')

Realização: Rui Filipe Torres

Produção: Rui Filipe Torres

Sinopse: Treze anos depois da transferência de soberania e 400 após a chegada dos Portugueses, um documentário de Rui Filipe Torres que transmite o seu olhar do realizador sobre Macau. Qual o papel das identidades nas novas dinâmicas sociais e económicas da cidade de Macau? Será importante para a China a herança portuguesa no acesso ao mercado dos países da lusofonia? Qual o papel e importância das artes, cultura, língua, conhecimento, nas dinâmicas sociais numa das

idades mais ocidentais do Oriente? São algumas das perguntas orientadoras na pesquisa e trabalho de campo a que o documentário procura responder.

Maria Helena (19')

Realização: Inês Mestre

Produção: Inês Mestre

Sinopse: Retrato de uma doceira, Maria Helena Mateus, a partir dos seus gestos, do seu rosto e das suas palavras, enquanto dá vida a um doce “requintado”.

María Manuela (7')

Realização: Miguel López Beraza

Produção: DocNomads (Portugal, Bélgica, Hungria)

Sinopse: María Manuela é uma mulher de 48 anos que já experienciou o quão doce e dura a vida pode ser. A fé é para ela algo que se manteve constante numa vida de mudanças drásticas. A sua forma de ver a fé leva-nos a pensar sobre os múltiplos caminhos e níveis de crença que existem entre nós.

Marília (22')

Realização: Rodrigo Carneiro

Produção: R. Carneiro, Filmes da Alcova

Sinopse: Adriana veste trajes típicos do século XVIII e caminha pelas ladeiras da cidade histórica de Ouro Preto informando aos turistas sobre a história da Inconfidência Mineira. Sua casa foi transformada em um museu e ela acredita personificar a mítica Marília de Dirceu, a musa inspiradora do poeta Tomás Antônio Gonzaga. Dividida entre estas duas identidades, Adriana busca resgatar um mundo de requinte e fantasia para dar sentido a sua vida.

Maus Caminhos (7')

Realização: Rodrigo Ferreira

Produção: ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema

Meu Pescador, Meu Velho (58')

Realização: Amaya Sumpsi

Produção: Diana Diegues

Sinopse: Durante 7 anos, os habitantes da pequena aldeia piscatória de Porto Formoso, na ilha de São Miguel, tentam decidir entre investir na continuação da arte tradicional de pesca ou transformar-se num destino turístico. Da discussão entre os seus habitantes surgem formas diferentes de pensar a natureza, a modernidade e o progresso, que dizem respeito não só a esta comunidade, mas a todo Portugal. E enquanto os habitantes discutem, os anos passam e a paisagem da aldeia se transforma...

Mio Pang Fei (110')

Realização: Pedro Carreira

Produção: Inner Harbour Films (Macau)

Sinopse: O artista contemporâneo Mio Pang Fei é uma testemunha privilegiada dos últimos setenta anos da História da China. Quando viveu numa sociedade fechada e opressiva, Mio tentou estudar Cultura Ocidental. Quando foi perseguido, durante a Revolução Cultural, dedicou-se à Tradição Chinesa. Nos anos 80 mudou-se para Macau onde desenvolveu o seu projeto artístico: o Neo-Orientalismo, uma fusão de Arte Contemporânea Ocidental e de Pintura Tradicional Chinesa. Através da sua arte, Mio Pang Fei, um dos mais conceituados artistas chineses, conduz-nos numa reflexão sobre o que é ser Artista e Ser Humano.

Mistério do Cotidiano (10')

Realização: Diana Pacheco

Produção: DocNomads

Sinopse: Jovens que vivem em Portugal.

No seu dia-a-dia é possível sentir as incertezas, preocupações e alegrias. Aparentemente presos a banalidades, juntos procuram algo que dê significado a todos os dias.

Monsantempo (35')

Realização: Tarek Raffoul

Produção: Tarek Raffoul, ULHT (Projecto Mestrado DocNomads 2012-2013)

Sinopse: Monsanto é um lugar tranquilo e calmo, onde cada dia é um ciclo da mesma rotina e hábitos, quase como um trabalho de relógio. Este será um documentário metafórica descritiva onde a câmara vai nos mostrar a vila, a sua paisagem, entranhas e detalhes.

Mourama (15')

Realização: Irene Bonacchi, João Reis

Produção: Balaclava Noir

Sinopse: Em Dezembro de 2012 inaugura a Mouradia, casa comunitária da Mouraria e edifício-sede da Associação Renovar a Mouraria. Este filme resulta do acompanhamento, ao longo de dois anos, do processo para a concretização da obra de remodelação do edifício. Através da justaposição de imagens do bairro e da obra, Mourama procura o diálogo entre o espaço interior e o espaço urbano, entre os intervenientes diretos e o contexto no qual atuam.

Mudar de Vida, José Mario Branco, vida e obra (115')

Realização: Nelson Guerreiro, Pedro Fidalgo

Produção: Nelson Guerreiro, Pedro Fidalgo

Sinopse: Documentário sobre a vida e obra do músico, compositor, poeta, actor, ativista,

cronista, produtor musical, José Mário Branco, um homem dos 7 ofícios que usa as suas canções, cuja atualidade se mantém, como instrumento transformador da realidade. A rodagem começou em Abril de 2005 e durante sete anos passou por Portugal e França, por ensaios, gravações de discos, conversas e concertos. Trata-se do retrato de um homem que marcou o panorama artístico e cultural português e para quem “a cantiga foi [sempre] uma arma.”

Musicbox Club Docs: Bizarra Locomotiva (60')

Realização: Paulo Prazeres

Produção: Gonçalo Riscado, DROID-id

Sinopse: À semelhança dos anteriores documentários da série Musicbox Club Docs, projeto assinado por Paulo Prazeres, Bizarra Locomotiva aborda a história e o universo desta banda singular e mostra momentos de uma actuação ao vivo no clube lisboeta. Os *Bizarra Locomotiva* são precursores da música industrial no nosso país. A sua história começa em 1993, quando Rui Sidónio (voz) e Armando Teixeira (voz e maquinaria) participaram no Concurso de Música Moderna da Câmara Municipal de Lisboa e venceram, acabando por participar também no aclamado festival francês Printemps de Bourges, em 1994.

Nabo Gigante (30')

Realização: Pedro Homem

Produção: Filmes da Vila

Sinopse: O ator ou o personagem, num exercício de representação, onde a fronteira entre a realidade e a ficção se apresenta como a boca de cena para a vida. No palco ou fora dele, é no trabalho de todos os dias que os atores e o encenador do grupo de teatro da Cerci Penela, vão procurar o sentido das palmas do seu público e talvez aí seja revelado o papel que cada um

desempenhará numa sociedade por vezes tão exigente.

Não se Morre de Saudade (28')

Realização: Carlos da Rocha Moraes

Produção: Inculta

Sinopse: Uma investigação pessoal e um exercício de memória familiar sobre a identidade, a vida e a morte.

Navicula - The First Rode Rockers (18')

Realização: Nuno Barbosa

Produção: RØDE Microphones

Sinopse: Este documentário conta a história dos Navicula, uma banda rock Indonésia, que teve oportunidade de gravar um álbum nos famosos "Record Plant Studios", em Hollywood. Para além de um sonho tornado realidade, esta experiência mudou radicalmente as suas vidas, e foi uma forma de gritarem para o mundo as suas preocupações ativistas e ambientalistas, de problemas que ocorrem na Indonésia, mais propriamente em Bali, onde vivem os Navicula.

Ninguém me Ajuda! (193')

Realização: António Silva

Produção: António Silva

Sinopse: Na Divisão Cultural de uma centenária instituição castrense, o bibliotecário acaba de aprontar a sua biblioteca nas novas instalações. O conservador restaurador inicia, também sozinho, a remodelação do seu espaço de trabalho que funciona numa antiga serrallharia e ferradoria. Isolados durante meses entre entulho e objetos de arte vão procurando dar nova dignidade à Secção de Conservação e Restauração. Um vizinho, o Sr. Rafael, oferece-lhe um velho radiogravador para os ajudar a passar o tempo. Contudo, as solicitações para outros projetos, e o cumprimentado serviço

de escala, obriga-os a suspender frequentemente a obra e a abraçarem outras tarefas e personagens.

Noite de Festa (57')

Realização: Tiago P. de Carvalho

Produção: AfterBurn, Guérilha Films

Sinopse: Nuno, aos 30 e poucos anos, perde o rasto dos vinhos da sua adolescência. Decide partir numa demanda que o leva de volta à sua terra natal, a Ilha de S. Miguel no distante arquipélago dos Açores, isolado no meio do Oceano Atlântico. Uma demanda para resgatar os seus vinhos e a sua juventude.

Nós (14')

Realização: Laura Moreno

Produção: Ana Rafael, ESTC - Escola Superior de Arte e Cinema

O Anjo Surfista (18')

Realização: Mário Patrocínio

Produção: Adonai, Bro

Sinopse: Baseado na vida de Guido Schaffer, um jovem de Copacabana que morreu a surfar aos 34 anos. Para além de surfista de ondas grandes, Guido tirou medicina. Mas apesar da sua formação, cedo se apercebeu que curar o corpo não chegava e havia de "curar almas". Sentiu um "chamado" e tornou-se pregador, dedicou-se aos pobres e tocou milhares de pessoas por todo o Brasil. Agora, poderá vir a ser declarado o primeiro Santo Brasileiro, um Santo Carioca.

O Casal (12')

Realização: André Filipe de Oliveira Pereira

Produção: André Filipe de Oliveira Pereira

Sinopse: O dia de um casal de idosos no espaço em que passaram a maior parte da sua vida. Uma mulher que se dedica por completo ao marido e àquele lugar. Uma relação marcada pela

simplicidade. Um filme que olha de uma forma diferente para um dia igual a tantos outros na vida destas duas pessoas.

O Corpo de Afonso (32')

Realização: João Pedro Rodrigues

Produção: Blackmaria, Fundação Cidade de Guimarães

Sinopse: Como seria o corpo do primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques, alvo de mitificações sucessivas no decurso da nossa história?

O Corpo de Cristo (54')

Realização: Edmundo Cordeiro

Produção: Edmundo Cordeiro, Acto de Filmar

Sinopse: Não há Lua Cheia sem vento, neste fabrico do pão. Talvez o filme seja sobre o sacrifício e o martírio inerentes a uma tarefa insensata, mas que traz os frutos do que se tem de cumprir. À partida, tratava-se somente de uma pequena memória, de um pequeno registo. Mas, na «casa do forno», aparece o «Santo Sudário» e o espaço enche-se de um drama e de imagens que não vêm apenas daquele espaço, mas do tempo — talvez não apenas o tempo de «quando eu era menino».

O Corpo Maior (14')

Realização: Marta Moreno

Produção: Rafael Marques, Escola Superior de Arte e Cinema (ESTC)

O Estômago de um Cineasta Moderno (60')

Realização: Hugo Pereira

Produção: Hugo Pereira, Universidade da Beira Interior (UBI)

Sinopse: Quatro estudantes de cinema chegam a Guimarães com o pretexto de falar com o cineasta inglês Peter Greenaway no seu último dia de rodagens de um filme encomendado pela Capital Europeia da Cultura 2012. Durante a viagem e

estadia na cidade onde nasceu Portugal, os jovens, com os seus humores e idiossincrasias, apercebem-se do futuro do cinema.

O Mal Antigo (11')

Realização: Nuno Prudêncio

Produção: Nuno Prudêncio

Sinopse: Neles ecoam milhares de anos de isolamento e desconfiança. Neles sobrevive a vida que nunca tiveram.

O Meu Retrato? (8')

Realização: Ana Rita Matias

Produção: Ana Rita Matias

Sinopse: Um filme sobre a minha visão da visão dos outros. O filme representa a visão de uma modelo, ao mesmo tempo realizadora, daqueles que a pintam. A imobilidade, a câmara como olhar, a inversão do papel de observador/observado, a representação do outro e a objetificação do corpo bem como a envolvimento do espetador no processo de observação são as propostas teóricas.

*O Novo Testamento de Jesus Cristo
Segundo João (129')*

Realização: Joaquim Pinto, Nuno Leonel

Produção: Presente

Sinopse: No mais recente filme de Joaquim Pinto e Nuno Leonel, Luís Miguel Cintra dá voz a um texto que testemunha e materializa a experiência de Cristo. Filmado no exterior, no Mundo, até ao pôr-do-sol, é através do domínio da palavra, da espessura da voz, da respiração e do corpo do ator que, num espaço amplo e ao ar livre, somos convidados a sentir através dele essa experiência espiritual, para lá das nossas convicções religiosas.

O Público vai ao Teatro (48')

Realização: Alfredo Martins, Beatriz Tomaz, Tiago Bartolomeu Costa

Produção: Teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser, Teatro Nacional São João, São Luiz - Teatro Municipal, Direcção Regional de Cultura do Norte

Sinopse: Um documentário-inquérito sobre os públicos e os discursos artísticos. Como é que a população que tem uma relação distante com o teatro o olha, e às companhias teatrais, ou entende o que é a programação cultural da cidade? Sente-se próxima ou completamente alheada? E o contrário? Como olham as instituições e os agentes teatrais esse público? Como respondem, todos, ao desafio da democratização cultural? Fará sentido falar em formação de públicos? Em acessibilidade das obras?

O Tempo que Durar (17')

Realização: Luís Pedro Carvalho

Produção: Aline Flor, DAI, ESMAE, IPP

Sinopse: Últimos resistentes de uma geração que não se irá renovar, os caseiros mantêm em algumas quintas de Mesão Frio a sua rotina de sempre, dedicando as suas vidas a zelar pela propriedade dos patrões. Vetados ao abandono da outrora rica região, estes trabalhadores tradicionais do Douro têm que ultrapassar o vazio deixado pelo número cada vez menor de pessoas ao seu cuidado. As quintas, onde os casais vivem isolados e longe das famílias, tornam-se núcleos onde marido e mulher habitam-se a viver com a solidão.

Ocarina (76')

Realização: José Coimbra, Tiago Guimarães

Produção: Infimoframe

Sinopse: Dez músicos e bailarinos de cinco países europeus têm uma semana para preparar um espectáculo e gravar um CD musical. Instalados

na pacata vila de Azaruja, no Alentejo, em Portugal, têm um desafio pela frente: incorporar instrumentos, sonoridades, movimentos e ritmos típicos de uns nas músicas e danças tradicionais de outros. Neste documentário estão alguns dos melhores momentos das muitas horas de ensaios e espectáculos que aconteceram em Portugal, Chipre, Roménia, Reino Unido e Suécia.

Ole António Ole (77')

Realização: Rui Simões

Produção: Real Ficção, Filmes do Mundo

Sinopse: Documentário sobre a vida e a obra de António Ole, um dos mais conceituados artistas plásticos contemporâneos de Angola.

Onde Judas Largou as Botas (20')

Realização: Francisco Ferreira;

Produção: ESAD.CR

Sinopse: Nesta terra, o colapso temporal de 15 anos não se vê mas sente-se. As memórias são intemporais quando não existe mudança. Recordamo-las como se fossem instantes vistos da janela de um carro em constante movimento.

Opekkha (8')

Realização: Nayeem Mahbub

Produção: Nayeem Mahbub, DocNomads

Sinopse: Meses, anos passaram. Ainda sem visto de residência. Uma conversa por entre três cigarros.

Ophiussa – Uma cidade de Fernando Pessoa (78')

Realização: Fernando Carrilho

Produção: CML - Casa Fernando Pessoa, Imagens do Século, Arquivo Municipal de Lisboa – Videoteca

Sinopse: Percorrendo os textos que Fernando Pessoa deixou sobre Lisboa, o filme propõe um périplo cinematográfico pela cidade. Através da

visão heteronímica do poeta o filme recria um território imaginário e intemporal, possivelmente um não - lugar povoado de “ficções do interlúdio”.

Oriente, Lisboa (14')

Realização: Rui Silveira

Produção: Front Produções

Os Caminhos de Jorge (63')

Realização: Miguel Moraes Cabral

Produção: Leia Films, Quilombo Films, Os Filmes do Caracol

Os Dias com Ele (107')

Realização: Maria Clara Escobar

Produção: Filmes de Abril

Sinopse: Uma jovem cineasta mergulha no passado quase desconhecido de seu pai. As descobertas e frustrações de acessar a memória de um homem e de uma parte da história que são raramente expostos. Ele, um intelectual brasileiro, preso e torturado durante a ditadura militar não fala sobre isso desde aquele tempo. Ela, uma filha em busca de sua identidade.

Os Dias da Horta (48')

Realização: Hellington Vieira

Produção: Hellington Vieira

Sinopse: Num terreno abandonado no centro de Lisboa, nasce um oásis selvagem e ideológico que se desenvolve em liberdade até o dia em que é abrupta e violentamente destruído. Este filme é um importante documento sobre o projeto comunitário mais experimental de Portugal, a Horta do Monte (2010-13). Um olhar íntimo e sensível sobre o quotidiano, o trabalho coletivo, os altos e baixos, os sonhos e as motivações de hortelões que viam no cultivo apenas um pretexto.

Ouro de Lei, histórias do Ouro Popular Português (110')

Realização: Carlos Eduardo Viana

Produção: AO NORTE - Associação de Produção e Animação Audiovisual

Sinopse: Ouro de Lei aborda a importância das peças tradicionais em ouro na cultura popular, testemunha a evolução do seu uso na região, a utilização como elemento ornamental ou como moeda de troca nas operações de compra e venda, o seu simbolismo e fonte de inspiração na criação de peças contemporâneas. O fabrico artesanal de algumas peças emblemáticas fica documentado no trabalho minucioso dos artesãos da Póvoa de Lanhoso e de Gondomar. Faz parte de um conjunto de 6 documentários produzidos pela Associação AO NORTE para o Museu do Traje de Viana do Castelo.

Over the River (10')

Realização: Dorottya Zurbó

Produção: DocNomads

Sinopse: Do outro lado do rio Tejo, em Lisboa, junto à margem do rio, uma fila de edifícios fabris abandonados e em ruínas. Da enorme e velha fábrica, restam apenas as paredes cinzentas, gastas e destruídas, cobertas de graffiti. Dentro de um dos edifícios abandonados, por detrás de uma estranha porta pintada, vive Eddie, um imigrante cabo-verdiano de 18 anos. O filme dá-nos visão poética da sua vida diária.

P'ra Irem P'ró Céu (20')

Realização: Pedro Antunes

Produção: Pedro Antunes

Pague Dois, Leve Meio (13')

Realização: Gonçalo Cardeira

Produção: Gonçalo Cardeira

Pão (14')

Realização: Mário Lopes

Produção: Raio Filmes

Sinopse: Uma reunião familiar em torno de uma atividade outrora quotidiana.

Papa Roma (44')

Realização: Rodrigo Seco Lopes

Produção: Rodrigo Seco Lopes

Sinopse: Uma mulher em pé num banco. Outra mulher, grávida. Mulheres desiludidas com os homens e outras apaixonadas. Por homens ou por Deus. Um Romano vestido de Romano a falar de Roma e um Grego a contar histórias de Papas. Os gays, os heterossexuais, as famílias, o conflito. O filme é em Roma com Americanos do Mississippi. É sobre qualquer coisa, que poderá não ser importante. É, de certeza, um filme sobre pessoas. Talvez isso chegue.

Parque Mayer: O Sonho (10')

Realização: João Araújo

Produção: João Araújo

Sinopse: Uma curta-metragem documental que retrata a vida que este espaço de entretenimento teve, tem e terá no futuro. Através dos olhos do empresário Hélder Freire Costa que está no parque há 50 anos, a audiência terá a oportunidade de viajar por este espaço agora decadente e abandonado. Mas um espaço que parece hoje morto é na verdade uma caixa de Pandora cheia de histórias de Homens porque acima de tudo «A história dos lugares, é a história dos Homens que por eles passaram...». (Baptista-Bastos)

Paulo-Guilherme: O Alquimista das Ideias (65')

Realização: Luís Filipe Teixeira

Produção: Luís Filipe Teixeira, Rute Bastardo

Sinopse: Documentário que reúne testemunhos de personalidades das mais variadas áreas das

artes e da cultura como Cândido Mota (locutor e apresentador de rádio), Fernando Dacosta (jornalista e escritor), Laranjeira Santos (escultor) entre outros, sobre um artista português que durante 6 décadas foi pintor, ilustrador, cenarista, fotógrafo, escultor, designer, decorador, escritor, investigador, cineasta, arquiteto...

Pavia de Ahos (57')

Realização: Catarina Laranjeiro

Produção: Catarina Laranjeiro

Sinopse: Na Guiné-Bissau, quarenta anos depois da guerra, aqueles que aderiram ao movimento de libertação e aqueles que lutaram no exército colonial põem em cena uma multiplicidade de discursos e memórias irreconciliáveis.

Penso que Sim (5')

Realização: Igor Amin Ataídes, Bruna Carvalho

Produção: I. A. Ataídes, Cocriativa Conteúdos Audiovisuais

Sinopse: Uma viagem, um encanto, o amor e o retorno.

Pequenos Teatros de Rua (30')

Realização: Regina Guimarães

Produção: Hélastre

Sinopse: Uma reflexão sobre o modo peculiar como o Porto se encena nas montras. Nas Monstras. E uma divagação em torno do que elas refletem...

Período Especial - O Fim que Não Acaba (30')

Realização: Helena Canhoto

Produção: Helena Canhoto

Sinopse: Com o fim da União Soviética e o fim do Campo Socialista em 1991, Cuba iniciou bruscamente a pior vivência da sua história. Alegadamente até 1996, 5 anos de escuridão, fome e falta de esperança caracterizaram o período

especial. Em 2013, Ano 55 da Revolução Socialista, Cuba vive nitidamente as consequências desta ferida recente, ainda por curar.

Piros Fehér Zöld (9')

Realização: Tarek Raffoul

Produção: (s.n.)

Sinopse: Um curto documentário sobre a luta de uma mãe que encontrar um lugar melhor para seu filho de 37 anos com Síndrome de Down, antes que seja tarde demais. Anna é uma mulher na casa dos 70 que vive com Laczi, o filho 37 anos que sofre de Síndrome de Down. Depois de muitos anos, tomou uma decisão difícil. *Piros Fehér Zöld* (*Vermelho Branco Verde*) mostra o lado complicado da vida, como nos pode forçar a desempenhar um duplo papel, ainda que contra a nossa vontade.

Porno (11')

Realização: Pedro Florêncio

Produção: Pedro Florêncio, H8collective

Sinopse: Um olhar sobre matérias e formas da pornografia, a partir do interior de uma produtora/distribuidora pornográfica portuguesa.

Portugal-Lisboa (9')

Realização: Manuel Contreras

Produção: Don Mister Films

Sinopse: O que é Lisboa para os seus imigrantes? Andando pelas ruas, as suas histórias tornam-se uma única contada por múltiplas vozes, tentando dar sentido ao conceito de migração, de ser um eterno estranho perdido entre duas culturas.

Povoar (34')

Realização: Nelson Castro

Produção: Associação Pele - Espaço de Contacto Social e Cultural

Sinopse: Esta é uma viagem que se inicia nas memórias da comunidade de Lordelo do Ouro e

nos traz ao presente, para nos colocar a questão: Podemos partir para um mundo novo ficando no mesmo lugar?

Pri Našem Delv (9')

Realização: Linda Fernandes

Produção: Luksuz Produkcija

Sinopse: Blaž é empregado num restaurante.

O seu dia-a-dia mostra-o como um exemplo de superação e integração.

Primária (20')

Realização: Hugo Pedro

Produção: Celeste Alves, ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema

Pulmão Selvagem (7')

Realização: Maya Duverdier

Produção: Master cinema HES-SO - ECAL / HEAD

Sinopse: Numa associação de bairro, em Lisboa, um grupo de crianças participa numa aula de dança criativa. Eles experimentam o seu corpo, sentimentos e desenvolvem a imaginação. Levam-nos gradualmente para um mundo atemporal, uma selva dentro da qual encontram o seu reflexo nos jardins selvagens e suspensos da capital portuguesa.

Razão para Zebras (26')

Realização: João Costa

Produção: Estudios Patchaa

Sinopse: Documentário sobre Igor Chamada, um realizador que desenvolvia um trabalho multi-cultural sobre a felicidade, projeto que não conseguiu concluir. Interessados no seu trabalho como cineasta, várias pessoas ligadas ao seu foro íntimo e profissional, falam sobre a obra de Chamada na perspectiva de obter uma melhor ideia acerca da sua pessoa.

Realidade sim. Realidade não. A que estiver (21')

Realização: Diogo Nóbrega

Produção: DAI, ESMAE, IPP

Sinopse: Talvez não seja preciso morrer para se estar morto. Com o tempo tudo deixa de ser. Consequente, funcional. Sem propósito, sem utilidade. Sobrevém um Lar da Terceira Idade. Eles ainda estão cá.

Redemption (27')

Realização: Miguel Gomes

Produção: O Som e a Fúria, Le Fresnoy, Komplizen Film, Oka Film

Sinopse: 21 de Janeiro de 1975: numa aldeia, no norte de Portugal, uma criança escreve aos pais em Angola, para lhes dizer como Portugal é triste. 13 de Julho de 2011: em Milão, um velho recorda o seu primeiro amor. 6 de Maio de 2012: em Paris, um homem diz à filha bebé que nunca será um pai de verdade. 3 de Setembro de 1977: em Leipzig, uma noiva luta contra uma ópera de Wagner que não lhe sai da cabeça.

Reduto (13')

Realização: Pedro Mota Tavares

Produção: ESTA - Escola Superior Tecnológica de Abrantes

Rios de Aquarela (47')

Realização: Ana Rita Matias

Produção: Associação das Aldeias de Crianças SOS Portugal

Sinopse: Filme sobre a ONG Aldeias de Crianças SOS em Portugal, sobre o trabalho das mães sociais que desta fazem parte e que são o modelo estruturante da organização. O filme posiciona-se entre as narrativas destas e os gestos das crianças para nos dar a conhecer uma realidade na primeira pessoa.

Rutz - Global Generation Travel (71')

Realização: António Caetano de Faria

Produção: Ruka Borges, Icon Digital

Sinopse: Segue os backpackers numa viagem de Buenos Aires até Medellín, durante 2 meses e meio, passando por sítios incríveis da América do Sul, imersos na cultura backpacker. Este filme capta o espírito das suas viagens e das pessoas que encontram ao longo do caminho.

Safra (26')

Realização: David Cachopo

Produção: Storylines

Sinopse: Uma vida de trabalho, experiência e histórias, sob o sol abrasador, num ambiente de serenidade e comunhão com a Natureza. O documentário Safra dá a conhecer as salinas tradicionais de Castro Marim, a sua importância, bem como o testemunho de quem nelas trabalha.

Sarrabiscos (85')

Realização: João Ribeiro, Pedro Miguel Barbosa

Produção: Universidade Católica Portuguesa

Sinopse: O que significa não saber ler nem escrever em pleno século XXI? Um retrato de um país, dado através da dedicação e esforço de duas turmas de alunos com idades entre os 30 e os 90 anos.

Sete Letras (44')

Realização: Rui Cacilhas, Sandra Carneiro

Produção: Rui Cacilhas

Sinopse: «Porque é que o homem do Ocidente quer essa paixão que o fere e toda a razão condena?» (Denis de Rougemont). *Sete Letras* associa o trabalho documental a uma problematização do presente com ecos do passado. As diversas histórias que se desenrolam, oferecem-se como testemunhos que constituem apropriações subjetivas de frágeis representações. Nestas

vidas, o amor não é compatível com indecisões semânticas. Sabe-se que as andorinhas acasalam para toda a vida, mas que os abutres também. Por isso, às vezes só apetece chorar.

Singular (7')

Realização: Tiago Brito

Produção: Restart – Instituto de Criatividade e Novas Tecnologias

Somos Livros (45')

Realização: Mariana Ferreira

Produção: (s.n.)

Sinopse: Esta é a memória das livrarias e editoras independentes através das personagens Homens-livros. São os testemunhos do Editor da “E etc”, Vítor Silva Tavares”, o escritor Pedro Mexia, o crítico de design Mário Moura e o editor da Modo de Ler e Editorial Inova, Cruz Santos. Este é o retrato de todos nós que ainda “somos livros”. Livros em papel, é claro (?) e livres.

Stop Don't Stop (55')

Realização: Ana Branco

Produção: Real Ficção, Filmes do Mundo

Sinopse: Documentário sobre a sobrevivência de um espaço e as pessoas que o habitam. Um centro comercial, construído no início dos anos 80, chegando a ser o 2º maior shopping do Porto, hoje transformado num território de música, um local de culto, um gigantesco estúdio musical improvisado. Com cerca de meia dúzia de lojas ainda abertas, as que conseguiram sobreviver ao rombo das grandes superfícies, o Centro Comercial Stop subsiste graças a um senhorio atento.

Sulfate (10')

Realização: Raul Domingues

Produção: Raul Domingues

Sinopse: Uma mulher prepara-se para pulverizar um campo. Ao mesmo tempo e deste lado da tela o formato começa a falhar. As cores e o movimento passam a monocromático e estático.

SWIEBODZKI (12')

Realização: Pedro Ferreira

Produção: Pedro Ferreira

Symphonic Memories (8')

Realização: Jaro Minne

Produção: Jaro Minne, Arquivo Municipal de Lisboa – Videoteca

Tabatô (13')

Realização: João Viana

Produção: Papaveronoir

Sinopse: Mutar, antigo combatente, está de volta à Guiné. Na bagagem, traz estranhos objectos. Fatu, a filha, aproveita a sua ausência para lhe abrir a mala. Pouco depois, Idrissa, o namorado de Fatu, encontra Mutar com a mão cheia de sangue e Fatu morta. É então que Idrissa pega no tambor.

Tão Perto do Silêncio (71')

Realização: Arlindo Horta

Produção: Arlindo Horta

Sinopse: É perto do silêncio que se desenha o espaço entre a memória e a invisibilidade social. O filme acompanha o quotidiano de um grupo de teatro amador composto e dinamizado por refugiados e requerentes de asilo em Portugal. Diaby, Asif, Omid e Yana falam-nos das experiências particulares que marcaram o seu êxodo forçado e partilham algumas das suas memórias, em palco e perante a câmara.

Terra (12')

Realização: Pedro Lino

Produção: Pedro Lino, Sparkle Animation

Sinopse: «Um deus de cornos e testículos, que, depois de cada chega e de cada vitória, a gratidão dos fiéis cobre de palmas, de flores, de cordões de ouro e de ternura. Um deus que a devoção adora sem pedir outros milagres que não sejam os de força e da fecundidade, provados à vista da infância, da juventude e da velhice. Um deus eternamente viril, num paraíso sem pecado original». (Miguel Torga, Diários, 1968)

Tesouras e Navalhas (13')

Realização: Hernâni Duarte Maria

Produção: Paradoxon Produções

Sinopse: Retrato de uma das mais emblemáticas e antigas barbearias da baixa da capital algarvia Faro. O Salão Académico, uma geração de barbeiros, uma família, com o seu anfitrião o senhor Américo e seus dois filhos trabalham nesta arte há mais de 30 anos...

Tuaregue, Retratos dos Homens Azuis (51')

Realização: José Manuel de S. Lopes

Produção: Clara Ferrão

The Wor(l)d Juggler (9')

Realização: Tobias Pehböck

Produção: Tobias Pehböck

Sinopse: Documentário sobre Malaba, um apaixonado jovem artista de Hip Hop, e o seu percurso de tentar chamar à atenção para a sua música no colorido panorama do Hip Hop em Lisboa. Malaba trabalha arduamente, gravando num estúdio durante longas noites, e promove sua música vestindo uma t-shirt com o dizer "Vendo música Hip Hop original" e dando concertos em todos os pequenos pubs portugueses.

Theatrum Orbis Terrarum (23')

Realização: Salomé Lamas

Produção: Joana Gusmão

Sinopse: A sua rotação permite-nos decifrar o tempo e o espaço, graças aos intervalos entre os feixes de luz. Sem esta chave, no mar, não existiria tempo.

Todos os Dias da Nossa Vida (90')

Realização: Raquel Marques

Produção: Terratreme Filmes

Sinopse: Ao olhar para o já visto – todos sabemos como é um casamento – queremos conseguir uma distância que permita pensar sobre os desejos que orientam as nossas opções de vida, os ideais do amor, a constituição de família, a pertença à comunidade. Um dia excepcional, que é feito para ser registado e recordado, marca o início de um quotidiano a dois.

Tramontana - As Raízes da Última Geração (17')

Realização: Inês Cristovao von Bonhorst

Produção: Inês Cristovao von Bonhorst

Sinopse: Um filme que, através da vivência de um contador de histórias de Trás-os-Montes, tenta refletir sobre a mudança que o século XXI está a produzir em determinadas localidades daquela região.

Três Semanas Em Dezembro (7')

Realização: Laura Gonçalves

Produção: Laura Gonçalves

Sinopse: É uma história pessoal que enaltece os laços familiares, utilizando o sketchbook e a família como referência, este filme segue um formato diarístico, mostrando diversas situações e eventos que fazem parte da cultura e rotina em Belmonte, durante a época do Natal.

Trilho (62')

Realização: Gonçalo Sil

Produção: Gonçalo Silva

Sinopse: Filme independente e experimental que entretetece fios de narrativa ficcional e fragmentos de testemunhos pessoais de vários artistas do panorama cultural português, resultando numa tapeçaria visual de várias linguagens misturadas e metamorfoseadas ao longo desse diálogo. Trilho é um projeto que fala do amor pela arte, pela dança, pela representação, pelo teatro, pela palavra, pelo cinema, numa altura em que o panorama cultural português se vê a braços com o desencanto e o abandono de um Governo que acha que a cultura é acessória.

Tudo Vai Sem se Dizer (?)

Realização: Rui Esperança

Produção: Rui Esperança

Sinopse: Documentário que o realizador dedica à avó Arminda, dona de uma loja de artesanato em Viana do Castelo. São os dias da avó no presente e num passado lembrado em filmes de família e numa carta que o avô lhe escreve do Ultramar em 1958.

Twenty-One-Twelve The Day the World didn't End (126')

Realização: Marco Martins

Produção: CCTAR

Sinopse: De acordo com o calendário maia, 21 de Dezembro de 2012 seria o último dia na Terra. O filme acompanha 12 dos seus habitantes ao longo da sua rotina diária. À medida que o dia e um ciclo chegam ao fim, a necessidade de mudança aumenta. O sol levanta-se e nasce uma nova esperança, bem como a oportunidade de nos reinventarmos.

Um Dia no Dois de Março (23')

Realização: Joana Campos, Hugo Evangelista

Produção: Precários Inflexíveis - Associação de Combate à Precariedade

Um Documentário Bestial (33')

Realização: Nuno Costa

Produção: Avatar Lab, em associação com LoveTreesProject

Sinopse: O touro é um animal inventado pelos homens. Na Antiguidade, os homens inventaram o touro como um animal mitológico. Nos dias de hoje, o sociólogo inventa o touro como um animal de catarse. Em torno do touro, os homens acabaram por inventar uma série de Bestialidades.

Um Ponto Azul num Mundo Cinzento (10')

Realização: Hugo Rocha, Maria Eduarda Moreira, Rui Mendes

Produção: H. Rocha, M. E. Moreira, R. Mendes

Sinopse: A história de Filipe, um indivíduo portador de deficiência mental com 33 anos que passa os dias entre a CERCIEspinho e a CERCIIldanha, onde desenvolve atividades com monitores e se relaciona com os colegas. O documentário mostra que o conceito de “diferença” pode significar, simplesmente, falta de igualdade, deixando uma questão no ar: será que temos a mesma vontade para enfrentar obstáculos como os indivíduos portadores de deficiência?

Uma Memória (12')

Realização: Ágata da Silveira Melquíades

Produção: Ágata da Silveira Melquíades

Sinopse: Em Abril de 2012, encontrei uma mala de couro preto, em Lisboa. Lá dentro, muitas bobines de 8 mm. Estas são as memórias de alguém. Nos envelopes, escritos a lápis, sítios ou ocasiões e a sua data. Filmado entre 62 e 73, muito anterior ao meu nascimento, é quase uma memória dos

tempos dos meus pais. Ainda antes de ver as imagens já gostava delas. Por fim, vi as imagens. São belas. Quase exóticas.

Uma no Cravo e Outra no Surf (8')

Realização: Hélio Valentim

Produção: Hélio Valentim

Sinopse: O filme é um documentário com o distinto e 1º surfista e “waterman” Português, Pedro Martins de Lima, que nos conta histórias sobre a aventura de surfar nos anos 50 até 1974 em Portugal, durante a ditadura, onde surfar era considerado proibido...

Uma Vida Mais Simples (38')

Realização: Inês Alves

Produção: Inês Alves

Sinopse: «Na despensa de casa dos meus pais, perdidas entre vassouras e latas de feijão, encontrei várias K7s VHS com o título ‘África’. Eram cópias de filmes com imagens de Moçambique e África do Sul, gravadas pelo meu avô em 8mm entre os anos de 1954 e 1978. Percebi que estava ali uma parte importante da vida dos meus avós e da minha família. Resolvi mostrar-lhes as imagens que não viam há muito, na esperança que lhes avivasse as memórias. Sentei-me para ouvir o que tinham para contar...». (Inês Alves)

Untitled (7')

Realização: Jorge Romariz

Produção: ESTA - Escola Superior de Tecnologia de Abrantes

Sinopse: Um homem e um gato habitam uma casa. Através dos seus objetos, fotografias e quadros, impõe-se a presença do passado e transportam-se os afetos.

Varadouro (11')

Realização: Paulo Abreu, João da Ponte

Produção: João da Ponte

Verão Eterno (65')

Realização: André Trindade, Filipa Cordeiro

Produção: Maumaus Residency Programme

Sinopse: Um projeto realizado ao longo de uma estadia de seis meses em Santa Cruz da Cabrália, cidade brasileira perto de Porto Seguro, no estado da Bahia. O filme narra uma história inspirada pela recente migração europeia para o Brasil, ao mesmo tempo que referencia a ideia de viagem para o paraíso. É acerca do escapismo e da vida no limite do capitalismo. É um conto de ficção científica lo-fi sobre a vida e a procura da felicidade, entre o exílio e a utopia.

Vida Activa (92')

Realização: Susana Nobre

Produção: Terratreme Filmes

Sinopse: O programa educativo Novas Oportunidades centrava-se na certificação académica de adultos que deixaram a escola cedo. O programa encorajava os alunos a reelaborarem e reinterpretarem a sua “experiência de vida”, levando os trabalhadores a refletir nas suas condições de trabalho e origens. Uma reflexão sobre o trabalho no mundo contemporâneo.

Vidal Valente (78')

Realização: José Gonçalo Juncal Amorim

Produção: Circulo de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto

Sinopse: Vidal Valente foi ponto, contra-regra e zelador do espólio do Teatro Experimental do Porto. No ano em que esta companhia comemora sessenta anos, revisitamos o TEP pelos olhos desta figura extraordinária, agora com 82 anos. Mais do que uma homenagem, esta obra é uma outra

maneira (mais sensível, mais improvável) de olhar para a nossa história recente.

Voluta (13')

Realização: Mariana Belo

Produção: Carolina Gomes-Teixeira, ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema

Where to sit at the Dinner Table? (29')

Realização: Pedro Neves Marques

Produção: Centro Cultural Montehermoso, Companhia das Culturas

Sinopse: De tom especulativo, este filme-ensaio narra a relação entre ecologia e economia, do conceito de homeostase à necessidade de crescimento para a expansão do capital. Esta narrativa cibernética é entrecruzada por contos sobre a prática de antropofagia no Brasil do séc. XVI, um imaginário que sustenta o hipnotismo das imagens e sons do filme.

Why Don't We Change? (18')

Realização: João Couto C.

Produção: Falco

Zadnji pionirji (11')

Realização: Daniela Rodrigues

Produção: Luksuz Produkcija

Sinopse: Na ex-Jugoslávia, as crianças entravam nos pioneiros sob uma ideologia nacional de fraternidade e unidade. Na década de 90 novos valores entraram na sociedade eslovena. Como viveu, a última geração de pioneiros, o período de transição?

Zé Ninguém (30')

Realização: Carlos Lima

Produção: Carlos Lima

4.4

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos Especiais

Benjamim Pereira
Carlos Maurício
Catarina Alves Costa
Claudia Hahn-Raabe
Fernanda Oliveira
Humberto Martins
Isabel Lopes
Joaquim Pais de Brito
Manuela Ribeiro Sanches
Paul Henley
Pedro Antunes
Pedro Borges
Peter Everard Smith
Roger Canals
Rose Satiko
Sara Abrantes
Vasco Costa

Agradecimentos

Alex Campos García
Alexandra Corte-Real de Almeida
Alexandre Raposo
Ana Gandum
André Agostinho
Ângelo Lopes
Antonio Cano
Bruno Ganhão
C.M.L./ SG/ DAOSM/ DGMEAS/ Imprensa Municipal
Carlos Lima
Daniel Ribeiro Duarte
Diogo Baldaia
Diogo Cerqueira
Francisca Marvão
Fundação Calouste Gulbenkian
Gonçalo Cardeira
Gonçalo Mota
Helena Maria Vaz da Silva
Hugo Evangelista
Hugo Pedro
Inês Abreu e Silva
Isabel Fernandes
Isabel Lopes
Jaro Minne
João da Ponte
Joana Campos
Joana de Verona
Joana Leite
Joana Pimentel
João Chaves
João Couto C.
Jola Wiecezorek

José Manuel de S. Lopes
Juliana Vaz
Lara Plácido
Laura Moreno
Luciana Fina
Madalena Miranda
Mafalda Abreu
Manuel José Damásio
Maria João Madeira
Mariana Belo
Marta Moreno
Melinda Eltenton
Miguel Magalhães
Miguel Moraes Cabral
Natxo Checa
Nuno Barbosa
Nuno Pereira
Paulo Abreu
Paulo Montes
Pedro Ferreira
Pedro Martins

Pedro Mota Tavares
Pedro Nora
Pedro Soares
Pedro Vieira
Raul Domingues
Rodrigo Ferreira
Rui Garrido
Rui Silveira
Rute Pereira
Sandra Rocha
Sofia Gonçalves
Susana Mouzinho
Susanne Malorny
Tatiana Saavedra
Teresa Borges
Tiago Afonso
Tiago Brito
Vasco Duarte

CONTACTOS

PANORAMA

MOSTRA DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS

<http://panorama.org.pt>

www.facebook.com/Panorama

Apordoc – Associação pelo Documentário

Casa do Cinema

Rua da Rosa, 277, 2º / 1200-385 Lisboa

T/ + 351 218 883 093

panorama.doc@gmail.com

<http://www.apordoc.org>

Arquivo Municipal de Lisboa / Videoteca

Largo do Calvário, nº 2 / 1300-113 Lisboa

T/ + 351 218 170 433

videoteca@cm-lisboa.pt

<http://videoteca.cm-lisboa.pt/>

ORGANIZAÇÃO

Câmara Municipal de Lisboa / Direção Municipal de
Cultura/ Departamento de Património Cultural / Divisão
de Arquivo Municipal/ Videoteca

Apordoc – Associação pelo Documentário

PARCERIA ESTRATÉGICA

EGEAC, E.E.M.

Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural

CO-PRODUÇÃO

Cinema São Jorge

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia

APOIOS

ICA - Instituto do Cinema e do Audiovisual

Museu Nacional de Etnologia

Goethe Institut Portugal

FCT - Fundação para Ciência e a Tecnologia

APOIO À PRODUÇÃO

Go Natural

APOIO À DIVULGAÇÃO

Agência Lusa

Agenda Cultural CML

Cision

Metropolitano de Lisboa

RTP

Turismo de Lisboa

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

ISBN

(978-989-8223-08-1)

EQUIPA PANORAMA

PROGRAMAÇÃO

Fernando Carrilho
João G. Rapazote

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO

Maria Ribeiro Soares

PRODUÇÃO

Alexandra Martins
Mariana Dias

APOIO À PRODUÇÃO

Raquel Barreiros
Miguel Ribeiro

APOIO À COMUNICAÇÃO

Mariana Dias

DEPARTAMENTO FINANCEIRO

Ana Flores
Manuela Martins

SESSÕES ESCOLAS

Eva Ângelo
Ana Pereira

COMUNICAÇÃO E ASSESSORIA DE IMPRENSA

Divisão de Promoção e Comunicação Cultural/CML
Sara Simões e Marco Mateus

IMAGEM PANORAMA

Design Gráfico

Ana Filipa Leite

Fotografia

Peter Everard Smith

(arquivo pessoal – rodagem do filme Senhora Aparecida de Catarina Alves Costa)

DIGITALIZAÇÃO E PESQUISA

Fátima Ribeiro

SPOT PUBLICITÁRIO

Fátima Rocha

WEBSITE

Gráficos à Lapa (design)

Pedro Vieira

Mariana Dias

VOLUNTÁRIOS

Alexandra Baião

Catarina Nóbrega

Eder Silva

Filipa Vieira

Inmaculada Mancha Rodriguez

Rita Lopes

CONFERÊNCIA NAVA/CRIA

Catarina Alves Costa

Inês Mestre

Mafalda Melo Sousa

Manuela Raminhos

Pedro Antunes

Sofia Sampaio

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

Pelouro da Cultura | Vereadora da Cultura

Catarina Vaz Pinto

Direção Municipal da Cultura

Manuel Veiga

Departamento de Património Cultural

Jorge Ramos de Carvalho

Divisão de Arquivo Municipal

Inês Morais Viegas

Coordenação da Videoteca

Fernando Carrilho

CINEMA SÃO JORGE

Avenida da Liberdade nº 175 / 1250-141 Lisboa

Tel: 213 103 400 | Fax: 213 103 410

info@cinemasaojorge.pt

<http://www.cinemasaojorge.pt>

Diretora

Marina Sousa Uva

Assistentes

Diana Guedes; Helena Seixas

Comunicação

Francisco Barbosa

Direção Técnica

João Cáceres Alves

Assistentes

Carlos Rocha; Diogo Viana

Coordenador som, vídeo e imagem

Fernando Caldeira

Projecionistas

Carlos Souto; Jorge Silva

Bilheteira

Jorge Malhó; Paula Lima

CINEMATECA PORTUGUESA - MUSEU DO CINEMA

Rua Barata Salgueiro nº 39 / 1269-059 Lisboa

Tel: 213 596 200| Fax: 213 523 180

<http://www.cinemateca.pt>

Diretor

José Manuel Costa

Sub-diretor

Rui Machado

Diretor do Departamento de Exposição Permanente

Luís Miguel Oliveira

Diretor do Departamento de Arquivo Nacional das Imagens em Movimento

Rui Machado

Supervisora de Acesso do Arquivo Nacional das Imagens em Movimento

Sara Moreira

Chefe da Divisão de Gestão

Hélia Alves



Organização



Parceria Estratégica



Coprodução



Apoios



Apoios à divulgação

